MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ SCIENTIFIQUE ŠEVČENKO
MEMOIRS OF THE SCIENTIFIC ŠEVČENKO SOCIETY
MITTEILUNGEN DER ŠEVČENKO GESELLSCHAFT
DER WISSENSCHAFTEN

Vol. - CLXVII - Band

ЗАПИСКИ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНИ ШЕВЧЕНКА

Том CLXVII

ПРАЦІ ФІЛОЛОГІЧНОЇ СЕКЦІЇ

Нью-Йорк — Париж — Мюнхен

Микола Оглоблин-Глобенко

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ СТАТТІ

MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ SCIENTIFIQUE ŠEVČENKO
MEMOIRS OF THE SCIENTIFIC ŠEVČENKO SOCIETY
MITTEILUNGEN DER ŠEVČENKO GESELLSCHAFT
DER WISSENSCHAFTEN

Vol. - CLXVII - Band

ЗАПИСКИ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНИ ШЕВЧЕНКА

Том CLXVII

ПРАЦІ ФІЛОЛОГІЧНОЇ СЕКЦІЇ

Нью-Йорк — Париж — Мюнхен

ЗАПИСКИ
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНИ ШЕВЧЕНКА
Том CLXVII

Микола Оглоблин-Глобенко

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ СТАТТІ

Упорядкував Іван Кошелівець

Вступні статті Володимира Кубійовича й Івана Кошелівця

1958

Mykola Ohloblyn-Hlobenko

ESSAYS IN HISTORY OF LITERATURE

ESSAIS D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

LITERATURHISTORISCHE AUFSÄTZE

Herstellung: Druckgenossenschaft „CICERO",
München 8, Zeppelinstr. 67



ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ МИКОЛИ ОГЛОБЛИНА-ГЛОБЕНКА

(Промова на жалібному засіданні НТШ 6 липня 1957 р. в Парижі, присвяченому пам'яті Миколи Глобенка)

Микола Оглоблин-Глобенко народився 19 грудня 1902 року в селі Ново-Георгієвському, Куп'янського повіту на Слобожанщині, де його батько, о. Миколай, був священиком, а згодом і благочинним. Тут, на пограниччі українського лісостепу і степу, в багатолюдній парафії свого батька зростав, відбував вакації як гімназист, а згодом і вчителював у сусідстві молодий Микола.

Дев'ятилітнім хлопцем він вступив до гімназії в Куп'янці, яку й закінчив 1919 року з відзначенням першого учня. Вибух першої світової війни не вніс істотних змін в життя Миколи Глобенка. Між іншим, тоді він вперше побачив українців з інших земель, зокрема з західнього пограниччя: біженців з Холмщини й Підляшшя, яких розміщено на терені парафії батька; галичан з австрійської армії, що потрапили в російський полон і працювали по селах Слобожанщини. До речі, в деяких хуторах рідного села Миколи Глобенка жили й росіяни, так що він мав змалку нагоду виразно відрізнити ці дві етнічні групи.

Революція 1917 року і відновлення української держави застали Глобенка 15-літнім юнаком. Він був ще молодий, щоб брати участь у цих подіях; зрештою Слобожанщина мало була ними захоплена: влада Центральної Ради була тут короткотривала, після гетьманського періоду влада Директорії майже не захопила тих районів, натомість вони були тереном тривалих боїв між червоними й білими російськими арміями. Те, що родина о. Миколая щасливо пережила цей бурхливий період і згодом період воєнного комунізму, вона завдячувала перш за все добрим зв'язкам з селянами, які боронили свого священика. І все ж події 1917-20 років вплинули на молодого гімназиста в тому розумінні, що його стихійне українство перейшло на зовсім свідоме.

У роки воєнної пожежі, як зазначено, Микола Глобенко закінчує гімназію (1919) і, не маючи змоги вступити до високої школи завдяки своєму «соціяльному походженню», працює деякий час з батьком на ріллі, щоб утримувати родину, а згодом 3 роки учителює в сусідньому хуторі, здобуваючи цим «трудовий стаж», щоб вступити до Харківського Інституту Народної Освіти, що був тоді утворений з Харківського Університету. Вже під час учителювання він багато й систематич-

но читав твори з українського, російського й світового письменства, а також з історії, історії церкви, філософії тощо, бо вже з дитинства цікавився літературою та історією. Попри це, вступаючи до ІНО 1923 року, мусів обрати математичний факультет, як більш невтральний і дальший від політики, склав навіть два іспити з математики, проте любов до літератури перемогла, і на весні 1924 року він перейшов на історично-філологічний факультет (відділ мови та літератури). Студіював українську літературу у професорів Плевако й Білецького, російську в проф. Жінкіна, зах.-европейську в Розенберґа, етнографію у О. Ветухова й ін. Вже коли Глобенко був на другому курсі, його представив проф. М. Плевако, що очолював тоді катедру української літератури, до аспірантури (тобто до числа тих, кого залишали при катедрі для підготовки до наукової праці), але студентська комсомольська організація виступила проти його кандидатури. Боляче пережив це Глобенко, бо шлях до науки нібито був йому закритий.

Закінчивши ІНО в 1928 році, Глобенко наступного року пише дипломну працю і після року практики в середній торговельній школі дістає диплом педагога. Ще 1925 року він склав іспит на «українізатора» — все з найкращими оцінками. У час студій Глобенко одружився з студенткою того ж інституту Серафімою Полевською.

Відсунутий покищо від науково-педагогічної кар'єри, він працював літературним редактором у численних фахових журналах і викладав на різних курсах українознавства. Загалом усе своє життя Глобенко віддавався трьом зайняттям: був науковцем, педагогом і редактором. Залежно від зовнішніх обставин, які складалися на Україні, під час війни чи еміґрації, підставою прожитку для нього було одне з цих трьох зайнять. Але попри все він ніколи не занедбував наукової праці на полі літературознавства.

Працю літературного редактора Глобенко розпочав також ще студентом, у 1926 році, працюючи в урядовій газеті «Вісті ВУЦВК», з 1930 року в журналі «Пролітфронт», а з 1932 в «Радянській літературі». В цей самий час він працював і літературним редактором у Державному Видавництві України (ДВУ). Тоді ж на пропозицію проф. О. Ветухова він переклав на українську мову гратику Потебні, твори Сковороди й кілька романів і новель. З 1933 року був співробітником редакції «Української Радянської Енциклопедії» аж до її закриття після смерти Миколи Скрипника. Як солідний літературний редактор Микола Глобенко вніс свій вклад в ренесанс української літератури 1920-30-их років.

Як педагог Микола Глобенко, бувши ще студентом, в добу українізації викладав українську мову на курсах у кількох установах і високих школах, з половини 1930-их років епізодично викладав у кількох інститутах. Відсунений від аспі-

рантури, він все ж 1933 року здобув працю в Харківському Художньому Інституті, пізніше в Інституті Журналістики (з 1939 року) і в Харківському Університеті (з 1940 року). Педагогічну працю він дуже любив, завжди пильно готувався до лекцій і тому користувався загальною пошаною й любов'ю студентів.

Під кінець 1930-их років, після упадку Єжова, коли обставини дещо поліпшились, Глобенко мав кращі умови для наукової праці. Під керівництвом проф. О. Білецького він почав працювати над підготовкою матеріялів до хрестоматії з старої української літератури і збирати матеріяли для студій над історією української літератури середньої доби. Ні однієї з початих тоді праць він не міг закінчити, бо почалася війна, а хоч би й закінчив, то в тих обставинах не зміг би опублікувати. Зрештою, це певною мірою було й позитивним, бо охороняло його від репресій, якщо б написав щось немиле для режиму; з другого ж боку, вдалося йому не публікувати робіт, накинених владою, суперечних його переконанням, не згідних з правдою.

У час війни не було й мови про наукову творчість. Найважливіше було — проіснувати. Важко було Глобенкові з родиною пережити зиму 1941-42 року, коли тисячі харків'ян померли з голоду. Важке було розчарування німецькими «визволителями». Під кінець 1941 року Глобенко став співробітником харківського щоденника «Нова Україна», а в 1943 році з новою окупацією Харкова, а потім і всієї України большевиками довелося залишити Харків, місце 20-літньої праці, бібліотеку і все, що належить до варстату праці науковця. Почався етап мандрівок, а разом і праця в журналах та принагідна культурно-освітня праця. З уваги на небезпеку треба було в 1945 році змінити прізвище.

Далі йдуть роки еміґрації в Німеччині. До весни 1947 року Глобенко перебував у таборі переміщених осіб в Ашаффенбурзі, вів педагогічну працю в таборовій гімназії, читав лекції з українознавства, доповіді. 1947 року він переселився до Мюнхену, спочатку як редактор газети «Українська трибуна». На 1948 рік припадає початок його праці в УВУ як професора-гостя, а з 1949 — надзвичайного професора. З 1949 року він професор Інституту Заочного Навчання при УВУ, а в 1953-55 роках його директор. У 1949 році нав'язуються тісніші зв'язки проф. Глобенка з НТШ, саме його співпраця в редакції «Енциклопедії Українознавства» як члена редакційної колеґії, редактора мови й співавтора. У 1950 році Глобенко став дійсним членом НТШ в його Філологічній секції.

1951 року Глобенко переїхав до наукового осередку НТШ в Сарселі і працював над закінченням першої частини «Енциклопедії Українознавства», а згодом став заступником головного редактора. Попри працю в «Енциклопедії Українознав-

ства», це був найбільш творчий період в його житті. Щойно тепер виявилося його велике знання. Появилася низка наукових праць, з них деякі були підготовані ще до війни, інші опрацьовані щойно в сарсельський період. Низка праць залишилася в підготуванні, деякі в рукописах. Цей найбільш творчий період праці почала гальмувати підступна хвороба, яка закінчилася трагічно передчасною смертю.

Характеристика творчости Миколи Глобенка є змістом спеціяльної доповіді, мені хай буде вільно подати лише загально його силюету як науковця. Він мав великі знання й ерудицію не лише в ділянці свого фаху — історії української літератури, а й загально з історії, історії церкви, культури і т. д. До цього спричинилася колосальна начитаність і довголітня редакційна праця, а останньо праця над «Енциклопедією Українознавства». Прикметною для праці Миколи Глобенка була велика солідність і точність у дослідженні й викладі його наслідків; у згоді з цим ішла й конечна критика джерел і праць, імператив перевірити всі факти, які могли здаватися непевними. Питомою для цього вченого є любов до правди в науковому досліді, властива йому і в його приватному житті. Він мав високе розуміння ролі й завдання науки взагалі, а української науки на еміґрації зокрема. В його уявленні обов'язок української науки й українського науковця на еміґрації у вільному світі — представити українське минуле й сучасне вірно, відповідати на большевицькі фальшування правдою, а не викривленням її у формі дешевої пропаґанди. Це останнє й примітивний псевдопатріотизм разили Глобенка як інтелектуаліста, тому він нерадо брав участь у виступах назовні, нерадо виступав і сам.

Широке й глибоке знання, солідність досліду, критичний ум, шукання правди, високі вимоги до писаного слова, свого чи чужого, характерні для виступів Миколи Глобенка в письмі й слові. Його праці писані чітко й ясно, позбавлені всякого зайвого балясту, але завжди глибокі, повні новими відкриттями й спостереженнями.

Зокрема треба підкреслити пильну увагу Глобенка до сучасних процесів в УССР і СССР в цілому, насамперед до культурного процесу, знавцем якого Глобенко був, мабуть, найкращим і найглибшим на еміґрації. Його знання про Україну не кінчалося 1941 роком, як для великої частини дослідників-еміґрантів. Його, дослідника старої доби української літератури, надили й найновіші, найактуальніші процеси, наприклад, студії про сучасне шевченкознавство і франкознавство на підсовєтській Україні, винятки з яких ми мали ще приємність так недавно слухати в його доповідях.

Микола Глобенко користувався загальною пошаною, хоч не шукав розголосу, і ця пошана постійно зростала. Це була пошана до його писань, наукових доповідей, рефератів для ши-

рокого загалу; пошана й любов студентів, що слухали його лекції в університеті чи на курсах українознавства.

Ролі Миколи Глобенка в праці над «Енциклопедією Українознавства» треба б присвятити окрему доповідь. Його велика ерудиція в різних галузях знання про Україну, його точність, що переходила в педантизм, внутрішня потреба детально перевірити матеріяли, прислані співробітниками, згаданий вже науковий скептицизм, майже пуризм, якщо мова про літературний стиль видання — все це були неоціненні прикмети його як співредактора «Енциклопедії Українознавства». Праці над нею він і віддав останні роки свого життя, тішився появою кожного зошита, сподіваючись, що хворобу вдасться подолати, щоб ще більше віддатися редакційному ділові, що в ньому був здобутий уже значний досвід і певність успішного закінчення.

Сили однак не повернулися, не скріпив їх і південь, куди Глобенко виїхав на лікування, і 29 травня 1957 він залишив цю землю. Спочиває в Мужені, його могила сусідує з могилою Володимира Кириловича Винниченка.

Микола Глобенко осиротив не лише подругу свого життя Серафіму Вікторівну, він осиротив і українську науку, українську суспільність. Жаль за ним тим більший, що відійшов учений в силі віку, в силі творчости, яка ще, мабуть, не досягла свого вершка. Жаль наш тим більший, що не бачимо його наслідників, бо жорстока дійсність на еміґрації: ті, що відходять, тільки винятково лишають своїх наступників... Пляновані Глобенком праці будуть чекати на реалізаторів, пляновані нами двома спільні праці загальноукраїнського характеру переважно не будуть здійснені, інші будуть неминуче скорочені. Одне лише хочу сказати: працю над «ЕУ II», в яку стільки душі й зусиль вложив Глобенко, будемо продовжувати й далі, також і з уваги на пам'ять і пошану до нього. А доказом скромної вдячности і подяки йому хай буде, крім квітів на його могилі, крім слів пошани, як от сьогодні, крім наших внутрішніх болісних почувань, дещо триваліша китиця — видання друком в коротшому часі його творів, що лишилися в рукописах.

Володимир Кубійович

МИКОЛА ГЛОБЕНКО ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЕЦЬ І КРИТИК

В особі покійного Миколи Глобенка маємо типового літературознавця з покликання. Як представник „соціяльно непевної" верстви (син священика), він розумів, як трудно йому не тільки що думати про наукову кар'єру в ділянці гуманітарних наук, а й навіть вчитися в високій школі, оскільки гуманітарні науки від самого початку існування советської влади були під пильним наглядом. Тому він з неминучости й вирішив спочатку студіювати найбільш невтральну і далеку від політики математику, але провчившись майже рік на фізико-математичному факультеті Харківського Інституту Народної Освіти, він пішов раз послухати лекцію з історії французької літератури професора Олександра Білецького, якою був так захоплений, що, попри все, вирішив перейти на філологічний факультет, який закінчив 1928 року. І від того часу література стала його призначенням, вживаючи знаменитого вислову Сковороди, — „сродним ділом".

По закінченні Інституту Народної Освіти Глобенко не міг відразу ж віддатися науковій праці. Потрібно було ще довго маневрувати, працюючи літературним редактором то в Державному Видавництві України, то в редакції газети „Вісті" чи виконуючи принагідно інші праці редакційного характеру, заки йому вдалося дістати лекції з історії літератури в одній з високих шкіл Харкова, а вже в останні роки перед війною і в Харківському Університеті.

З професорів Харківського Університету особливий вплив на нього мав Олександер Білецький, який за час багаторічної праці в Харкові виховав цілий гурт літературознавців молодшого покоління. Знаючи здібності Миколи Глобенка ще з його студентських часів, Білецький почав у 1930-их роках давати йому різні наукові доручення, переважно з історії старої української літератури. І так Глобенко увійшов у коло молодих дослідників, що гуртувалися навколо Білецького, який з різних причин, чи то з любови до старої української літератури, чи з спостереження, що за советського часу все виразніше зменшувалося число фахових дослідників саме на цьому полі, чи разом з тієї й другої причини, всіляко протеґував молодших, що цікавилися саме старою літературою. Так він робив у Харкові, а пізніше і в Києві, коли став директором Інституту Літератури ім. Шевченка.

Під впливом Білецького Микола Глобенко визначився як дослідник старої української літератури.



Коли ми тепер підсумовуємо творчі здобутки і зважуємо можливості українського вченого нашого часу, то мусимо ствердити, що їх важко обрахувати й зафіксувати навіть тоді, коли його діяльність пройшла ніби на наших очах. Ми не можемо насамперед зміряти, що він насправді в нормальних умовах для науки міг дати, ні навіть зібрати все, що він зробив. Люди покоління Глобенка втратили цілі десятиліття, або просто не можучи працювати за своїм уподобанням, або як і працювали, то часто їхня праця, іноді вже доведена до кінця, ішла намарне й губилася.

І ось приклади з біографії покійного Глобенка, які автор цієї статті може випадково засвідчити. Ми зустрілися з ним чи не влітку 1940 року в Києві, куди він приїздив для студій над старовинними текстами, що мали увійти до хрестоматії з старої української літератури, що мала тоді вийти за загальною редакцією Білецького. З киян над підготовкою текстів до хрестоматії працював ще покійний Сергій Маслов. Значна кількість матеріялів з відповідним у таких випадках науковим апаратом була підготована Глобенком. Вже на початку 1941 року хрестоматія пішла в друк, появилися навіть відбитки перших аркушів, але раптом почалася війна, і видання припинилося. Вийшла вона аж 1949 року, вже в дещо зміненому вигляді. Глобенко тоді був уже за кордоном, і, розуміється, його ім'я як одного з тих, що вели працю над укладанням хрестоматії, не було й не буде згадане.

Другий приклад. Інститут Літератури ім. Шевченка перед війною готував до друку велику двотомову історію української літератури. Рукопис першого тому був готовий до друку в травні 1941 року. Ще тоді було відомо, що деякі уривки з першого тому (здається, чи не про літописи) частинно укладав і Глобенко. Знову ж таки через війну цей курс не вийшов, і в тому варіянті назавжди пропав. Геть пізніше вийшло інше видання за редакцією Маслова і Кирилюка, відоме з гострої його критики за націоналізм.

Тут названі два приклади, відомі випадково авторові цих рядків. Але не виключено, що в науковій діяльності Миколи Глобенка були ще й інші випадки зробленого і назавжди втраченого. А зрештою вже тут, на еміґрації, Глобенко упорядкував вже десять років тому велику антологію української поезії, яка правдоподібно так і не буде надрукована.



Як уже вище зазначено, Глобенко мав особливе зацікавлення до історії старої української літератури, що за прийнятими в нас схемами кінчається творчістю Григорія Сковороди. Зокрема ж у тій старій літературі його зацікавила доба 17 століт-

тя. Щоб яснішою була вага цього зацікавлення, мусимо зробити маленький відступ.

В нашій старій літературі є вершинні явища, як от „Слово о полку Ігореві", Іван Вишенський, Сковорода, і на них насамперед сконцентрувалося дослідження. Тому окремі явища чи періоди більш-менш з'ясовані, але є й притемнені місця, за браком джерел чи інтересу до них, є, нарешті, й багато таких, які викликають і досі суперечки, в яких відограє ролю не стільки момент історично-літературний, скільки є визначальним чисто політичне наставлення до предмета, виходячи з якого твориться та чи інша концепція позалітературного характеру. Або, як про це покійний Глобенко сказав у вступі до статті „Історія і стан дослідження української літератури", надрукованої в „Енциклопедії Українознавства":

„Дослідження української літератури, — писав він, — зазнало і зазнає впливу чинників, що весь час утруднювали процес розвитку української культури взагалі. Цим зокрема пояснюється порівняно пізній початок наукового дослідження і відносно велика участь у вивченні нашої літератури вченихчужинців, які часто розглядали й розглядають об'єкти вивчення як належні до своєї літератури, або принаймні, як „спільне добро" трьох східньо-слов'янських народів" („Енциклопедія Українознавства", стор. 725).

Інакше кажучи, українське літературознавство вже понад століття веде суперечку з представниками російського літературознавства, передусім за права на спадщину Київської Руси. Суперечка почалася дискусією Михайла Максимовича (що в російській термінології дістала назву — „спор южан с северянами") з Погодіним, який обстоював думку, що населення Київської Руси було нібито „великоруським". Пізніше з російського боку було багато наступників Погодіна, які в тій або іншій формі продовжують претенсії росіян на київську спадщину. Одним з останніх російських дослідників старої школи був академік В. Істрин, який уже на початку 1920-их років у книжці „Очерк истории древнерусской литературы домосковского периода" (1922) цю саму теорію підсумував у твердженні, що стара літературна традиція до 16 століття на Україні цілком зникла. За радянських часів спочатку Київську Русь вважали прабатьківщиною трьох народів ніби з рівним правом їх на її спадщину, пізніше, сказати б, за апотеози сталінізму, російська шовіністична концепція знайшла свій вияв у теорії нібито взагалі пізнішого постання українського народу супроти російського, і таким чином Київська Русь була цілком відписана росіянам.

І так в результаті цього постановою ЦК КП(б)У від 24 серпня 1946 року для української літератури була визначена межа, поза яку вглиб не можна було йти: це ніби період формування української літератури, який, за партійною концепцією, припадає на другу половину 16 століття. Усе, що було перед тим,

належить російській літературі. І у відповідності з цим стаття в „Большой Советской Энциклопедии" „Украинская литература" так формулює початки української літератури: „У 14-15 вв. Київська, Чернігівська, Подільська, Галицько-Волинська землі увійшли до складу Польсько-литовської держави. З розвитком торгівлі, з першими ознаками, які провіщають буржуазні відносини, з'являються й ознаки „нації", яка формується. Власне українська література датується цим часом. Однак брак збережених пам'яток не дозволяє почати її зв'язної історії раніше від другої половини 16 віку".

Микола Глобенко зацікавився спеціяльно літературними пам'ятками 17 століття, виходячи з засади (і в цьому власне виняткова вага його зацікавлення), що всі вищезвані теорії російських літературознавців можна спростувати на основі синтетичної аналізи пам'яток цієї доби, бо ці пам'ятки дають конечні й достатні арґументи на те, щоб незаперечно ствердити, що вся наступна українська культура, і зокрема література, виходять таки безпосередньо з джерел київської традиції. Таким чином, щоб довести приналежність старокиївської доби до української історії, треба було показати, що традиція київської доби не була перервана в середню добу.

З цього погляду серед інших пам'яток цієї доби особливу увагу Глобенка привернув комплекс літературних творів навколо „Патерика Печерського". Насамперед сам „Патерик", що постав у 13 столітті, отже безпосередньо за доби Київської Руси, потім мав кілька пізніших редакцій (Касіяна, Тризни) і був друкований у Київській Лаврі 1661 і 1678 років. Отже він і мусів відогравати першорядну ролю в доведенні безперервности української традиції, а поруч з ним ще „Патерикон" Сильвестра Косова (1635) і „Тератургіма" Атанасія Кальнофойського (1638). Але якщо „Патерик" не раз був уже об'єктом дослідження в попередні часи, зокрема в працях Абрамовича, то інші дві пам'ятки згадувалися дослідниками лише побіжно. Чому? На це почасти вже була відповідь вище. Почасти ж ще й тому, що українське літературознавство тривало перебувало під значним впливом народницької школи, яка в літературі оцінювала вартість творів старої літератури передусім залежно від того, наскільки вони своєю мовою народні. Якраз пам'ятки цієї доби писані специфічним стилем, в якому можна віднукати хіба окремі елементи народности, як її ці дослідники розуміли, і тому спеціяльно народники в літературознавстві ставилися до них з певним упередженням, не бажаючи помічати навіть того, чого властиво прагнули вони і в своїх власних дослідах (Єфремов, наприклад): що саме на підставі цих пам'яток можна ствердити тяглість розвитку української літератури, від її початків аж до нових часів.

Зрештою, в статті, що дає огляд стану дослідження цієї доби, „До питань вивчення бароккової доби на Україні" (Укра-

їна, Париж, ч. 8, 1952) Глобенко дає вичерпне умотивування причин такого занедбання, зокрема кажучи:

„Вивченню української літератури середньої доби весь час винятково не щастило й не щастить. У минулому столітті, в період інтенсивного розшукування й публікування літературних пам'яток, коли збиралися й групувалися матеріяли, що з них могла б постати синтетична картина доби, провідні українські літературознавці принципово вороже ставилися до української культури 17-18 ст. Відомі гострі висловлювання Куліша про цю добу, що їх не раз він повторював і в статтях, і в сповненій полемічного запалу поемі „Грицько Сковорода". Далеко пізніше найпопулярніший український літературознавець 1910-20 років Сергій Єфремов так само гостро неґативно оцінював цей період як час мертвої схоластики. Означення її як „схоластичної", „далекої від народу" стоять на першому місці в великому курсі Михайла Возняка, що, за випадковими даними групуючи відомості з культурного життя тієї доби, навіть не робить спроб розглядати літературні факти за жанрами творів, не кажучи вже про якусь еволюцію стилів. Тим то зібрані в працях Сумцова, Франка, Петрова, Перетца, Студинського, Марковського, Возняка, Резанова матеріяли не набували якогось послідовного висвітлення. Ефектні, але випадково висловлені гіпотези забувалися, не діждавшись обґрунтування".

Глобенко почав студіювати ці речі десь коло 1936 року з наміром написати монографію, орієнтована назва якої мала бути: „Чи перервана українська літературна традиція?" На час перед війною у нього вже назбиралося багато матеріялів, але опублікувати так він нічого й не встиг, а зрештою якби й устиг, то вже напевно не зміг би з таким наставленням щось надрукувати, бо вже перед війною досліди українських істориків літератури старої доби вважалися досить небажаними, а зокрема ж такі, в яких було б поставлено під сумнів право росіян на успадкування Київської Руси.

Зібравши досить великий матеріял, Глобенко вивіз його з собою і вже аж в останні роки свого життя, крім згаданої вище статті „До питань вивчення бароккової доби на Україні" (що до неї близькою тематично є й стаття, друкована в цьому збірнику: „Спадщина Київської Руси в літературі доби барокко"), опублікував ще дві студії: одну в Записках Наукового Товариства Косова, другу в Збірнику „Української літературної гастра Косова, другу в збірнику „Української літературної газети" 1956 під назвою „Тератургіма" Атанасія Кальнофойського в її зв'язках із стародавньою літературною традицією".

Основна настанова Миколи Глобенка щодо студій над цими пам'ятками зводиться до того, щоб розглянути їх синтетично у взаємопов'язаннях, оскільки всі три твори — „Патерик Печерський", „Тератургіма" і „Патерикон" Косова — тісно пов'язані між собою тематикою (виникнення Печерської Лаври та життя її перших ченців) і спільним жанром (переважно ко-

ротке оповідання, збудоване з окремих невеликих епізодів), з тим, щоб на основі їх пов'язаности довести їх спільне джерело в добі княжої Руси. Про це зрештою читаємо у вступній частині до студії про „Тератургіму" наступне:

„Оскільки згадані твори не можуть не мати відношення до „Києво-Печерського Патерика", що постав у 13 столітті й у 15 столітті двічі був відредаґований у Києві, ця група друкованих у Лаврі книжок притягає увагу кожного, хто цікавиться питанням про зв'язок української літератури 17 століття із старокиївською літературною традицією".

І далі вже у висновках, у повній відповідності з цим твердженням, після докладної аналізи пам'ятки, автор зазначає:

„Підсумовуючи розгляд оповідань „Тератургіми", можемо констатувати, що її автор, маючи на меті довести сучасникам наявність чудес у святій Лаврі Печерській і в часи найпізніші, звертався до ряду творів, що входили до „Патерика Печерського"...

„Крім того, в багатьох місцях Кальнофойський посилається на літопис — „Нестора", виразно відокремлюючи його від північних літописів.

„Це дає підставу розглядати „Тератургіму" Атанасія Кальнофойського як пам'ятку, що своїм зв'язком із „Києво-Печерським Патериком" і „Повістю временних літ", поряд „Paterikon-a" і „Патерика" друкованого, безпосередньо продовжує в українській літературі 17 віку традицію старокиївської доби".

Те саме наставлення і в студії про „Патерикон" Сильвестра Косова — довести, що аналіза його „дає право говорити про безперервний — від 11 століття й через бароккову добу 17-18 століть — процес розвитку української літератури" (ЗНТШ, т. 165, 1956).

Лишалося завершити цю працю ще студією над „Патериком" і тоді об'єднати все в окрему книгу про бароккову літературу, що й сподівався покійний Глобенко зробити (ми мали нагоду ознайомитися з першими чернетками студій над „Патериком"). І коли б така праця вийшла, вона, поза сумнівом, належала б до кращих у цій ділянці.

Можна висловити глибоке переконання, що при сприятливих умовах Микола Глобенко цілковито присвятив би себе вивченню саме старої української літератури. А що в умовах еміґрації дослідницька праця ледве чи взагалі можлива, та й ще спеціяльно в такій галузі, де конечне дослідження першоджерел — старовинних рукописів і стародруків, то йому силою обставин доводилося обмежуватися і вдаватися до інших ділянок, зокрема до нової української літератури, де обставини праці порівняно сприятливіші.



Висловлене вгорі твердження про нахил Глобенка до студій насамперед старої літератури може зовні здатися не зовсім обґрунтованим, бож насправді нам відомі переважно праці Глобенка з ділянки нової літератури, що розмірно далеко більше переважають кількісно студії з старої літератури. Почасти я вже це пояснив вище обставинами. Одначе я не ризикував би таким твердженням, якби з особистих розмов з покійним не знав, що він сам у своїй праці на перше місце ставив свої зацікавлення старою українською літературою.

Це одначе саме собою не зменшує вартости студій Глобенка з нової української літератури. У цій ділянці він був представником нової школи, хоч зрештою важко говорити в українському літературознавстві нашого часу взагалі про школу, оскільки воно було під тиском советизації. Але вживаючи означення „нова школа", ми думаємо насамперед про те покоління дослідників літератури, бодай найбільш культурних з них, а до таких поза сумнівом належав Глобенко, яке, з одного боку, позбулося остаточно вузькости народницького підходу до літератури і таким чином, з другого — побачило як весь літературний процес, так і окреме явище, окремий твір далеко складнішим, ніж це звично було бачити досі. Після праць ряду літературознавців у Харкові, насамперед Білецького, і Зерова в Києві стало конечним розглядати мистецький твір більш різносторонньо, у пов'язаннях як з культурним процесом в цілому, так і зокрема з літературою світовою, глибше досліджувати стиль, мистецьку форму тощо. В такому загальному розумінні ми вживаємо означення „нова школа", і Глобенко, можна сказати, був типовим її представником.

З праць Миколи Глобенка з нової української літератури згадаємо насамперед його загальні огляди, друковані в другому томі „Енциклопедії Українознавства". Маємо на увазі написані ним розділи: „Доба реалізму", „Доба модернізму", „Найновіша доба", „Україна в художніх творах, писаних російською мовою". Самим своїм призначенням ці нариси не мають дослідницького характеру, і автор не мав претенсій на висунення власної школи в літературознавстві. Але вони написані з такою граничною ясністю, так бездоганно устилізовані і так чітко й пластично окреслюють факти, що вони безумовно могли б бути зразком підручникової літератури. Що в наших обставинах має не останнє значення, оскільки там, на Україні, науково написаний підручник просто неможливий, а писані тут теж досить убогі, поминаючи працю проф. Чижевського, доведену до доби реалізму.

Згадаймо далі популярно написану брошуру „Літературне життя на підсоветській Україні, І. Проза 1920-30 років" (Париж-Мюнхен, 1952, під псевдонімом М. Гальчук), вступну статтю до „Збірки українських новель", виданої НТШ і УВАН

в Америці (Нью-Йорк, 1955) під назвою „Оповідання в українській прозі 20 століття", та ряд статтей, розкиданих в поточній пресі, як от „Франкознавство в безвиході", „На шляхах фальсифікації" (про Лесю Українку в советській інтерпретації) тощо. Як до цього додати вибір із непублікованої спадщини, що тут друкується і охоплює різні явища з історії української літератури від Шевченка аж до найновіших часів, тоді можна буде уявити ширину зацікавлень Глобенка, що охоплює фактично весь український літературний процес — від стародавньої літератури і до проявів літературного життя на еміґрації.

Усе це зроблене ним тільки за останній десяток років життя, коли, хоч і як був вимогливий до себе покійний Глобенко, не завжди можна було довести роботу над статтею до повного завершення (ми переконані, що поданий тут вибір з його спадщини він напевно вважав недокінченим і ще довго доробляв би, заки віддати до друку), та й надрукувати не було де належно, бо вже сама поява статті в нефаховому органі (а так переважно й було) знецінює її і засуджує на неминуче забуття. Тому з усіх поглядів виправданою є поява цієї збірки статтей, навіть якщо не всі з них автором опрацьовані до кінця.

Ми не мали б змоги докладніше розглянути тут особливості праць Глобенка з історії нової української літератури, але варт зупинитися бодай на одній ділянці, в якій, як нам здається, мало хто з тих, хто стежать за літературними процесами, міг рівнятися з ним: маємо на увазі його статті й нариси про літературне життя на підсоветській Україні. До цієї теми він навертався неодноразово, завжди вміючи насамперед відчути часто дуже складними обставинами завуальоване істотне в тих процесах, складність яких, як слушно зауважив він, „полягає в тому, щоб зуміти вирізнити в офіційно контрольованому, а в деяких виявах керованому окупаційною владою рухові те, що становить справжнє надбання, питоме нашому народові. Тут, — писав він далі, — у далеко більшій мірі ми змушені спинятися на розрізненні доброго зерна від полови, ніж коли розглядаємо літературу 19 століття. Отже, передумовою правдивого, об'єктивного вивчення літературного процесу... є вміння знайти в ньому те, що, часом одверто, часом заховано, виявляло бажання наповнити його своїм національним змістом" („Літературне життя на підсоветській Україні", 1952, стор. 3).

Вираз „об'єктивне вивчення" не був для автора загальною фразою. Якщо по ряду питань підсоветської літератури можна спостерігати, як одні, впадаючи в крайність, за кожним твором, що виходив у советських умовах, хотіли бачити прихований український зміст, якого там насправді й не було, а інші схильні були радше цілком усе підсоветське неґувати, якщо взагалі врахувати, що в обставинах тяжіння політичних пристрастей і над літературою трудно зберегти рівновагу в оцінці

явищ, то Глобенко все таки належав до тих, які виключали чинники гніву і пристрасти, уміючи бути об'єктивними. Таке враження справляє цитована вище його брошура, як так само й подані в цьому збірнику огляди підсовєтської літератури

Цікаво при цьому зазначити, що Глобенко, якщо мова про підсовєтську літературу, не анґажувався ніколи в такі дискусії, коли вже сам факт поділу на дві протилежні партії і гострота суперечки неминуче зганяють дискутантів на тенденційно крайні й необґрунтовано однобокі позиції. Як це, наприклад, було й триває досі в безконечній дискусії між так званими хвильовістами і антихвильовістами. Деяка частина (наївних) хвильовістів схильна до такої міри ідеалізувати Хвильового і хвильовізм, що фактично готова була проповідувати назадництво, поворот усієї української літератури до Хвильового, що було б фактично своєрідною позицією просвітянства, проти якого самі вони, йдучи за Хвильовим, нібито так гостро виступали. Тим часом як їх противники жодної крихти національного, крім комуністичної зарази, у хвильовізмі не бачили. Микола Глобенко в таких дискусіях участи не брав, що часом оцінювалось як надмірна обережність, насправді ж він міг бути в цих дискусіях найкращим, мудрим арбітром. Не викликаючи нікого на герць і з почуттям виняткового такту нікого не ображаючи, він умів знайти розумну золоту середину, а як і дискутував з ким, то ніколи не безпосередніми виступами проти нього, а тільки подаючи свої обґрунтовані факти. Об'єктивність і такт — наймаркантніші риси літературної діяльности Глобенка. Відповідна його позиція стосовно Хвильового: не зважаючи на крайності дискутантів, він по можливості об'єктивно поставився до спадщини Хвильового, в чому читач може переконатися з друкованої тут статті.

Належить окремо підкреслити, що Глобенко був майстром короткої характеристики. В цьому легко переконатися, перечитавши вступну статтю до „Збірки українських новель", яка на 30 сторінках містить дослівно якусь сотню літературних характеристик, часом на півсторінки, часом лише на кілька рядків, але ці окреслення такі влучні й виразні, що не можна не дивуватися, скільки ця людина знала, спеціяльно стосовно совєтської літератури, щоб мати змогу дійти до такої ляпідарної характеристики. Те саме знаходимо в ряді інших публікацій, зокрема і в двох оглядах, вміщених у цьому збірнику.

Виступав Микола Глобенко і як критик, починаючи ще з 1928 року в додатку до „Вістей" „Культура і Побут", пізніше друкувався в журналі „Критика", а на еміґрації він відомий критик з статтей, розкиданих у пресі, спочатку в „Українській трибуні", редактором якої він був, а пізніше переважно в „Віснику оборони чотирьох свобод України". Але ми, ризикуючи вийти поза межі цієї статті, воліли б говорити про Глобенка як критика не так з опублікованих і зафіксованих ним у статтях думок, як з безпосереднього з ним обговорення,

в якому ви пізнавали в його особі людину, як ми сказали на початку, народжену для літератури. Світ книги, як висловився сучасний німецький письменник Герман Гессе, найбільший з світів, які створила сама людина, і в цьому світі Микола Глобенко був дома. І якщо з різних причин, а насамперед завдяки особливій вимогливості до себе, писав відносно мало критичних статтей, то мав щасливий дар внутрішньо жити літературою, умів смакувати літературний твір і насолоджуватися ним як твором мистецтва, не зважаючи ні на примхливу моду, яка, як відомо, часто висуває короткотривало якісь літературні речі переходового характеру, які швидко й зникають, ні на традиційні упередження, які заважають сприймати нове, як не вносив власних, штучно вигаданих для оригінальности химер. Він мав чуття знайти справжній мистецький твір і переживати його безпосередньо.

Великою насолодою було розмовляти з Глобенком на різні теми з світової чи української літератури, зокрема, наприклад, про Яновського. Він мав своїх улюблених авторів, і Яновський стояв серед них на першому місці. Він часто говорив, що всі писання про Яновського не схоплюють істоти цього великого таланту, що є в українській літературі найбільшим гумористом після Гоголя, і серед інших тем мав заплановані розвідки про Куліша і Яновського. А покищо він, так би сказати, поточно віддав данину своєму улюбленому авторові, опублікувавши в „Віснику" статтю з приводу смерти письменника. Так від екскурсу в усні розмови ми знову повертаємося до писаного й друкованого.

Творчість Яновського, як і всіх письменників тієї доби, Глобенко пояснював великим вибухом національної енерґії в добу революції, що вплинув на розвиток духового життя на Україні, насамперед літератури й науки 1920-30-их років. „Виявився цей вплив, — писав він у згаданій статті, — у різних, часом парадоксальних формах. Боятися знаходити вплив ідей і настроїв, емоціонального піднесення часу змагань за власну державу, вплив, що не міг не відбитися в свідомості й почуттях навіть політичних ворогів цієї самостійної держави, якщо вони визнавали себе українцями, — значить судити поверхово, значить не вміти бачити велич і глибину зламу в житті України, який стався в 1917-20 роках. Бож не біографічні деталі (часто уроєні), не примітивний „соціологічний еквівалент", якого, на жаль, так пильно й короткозоро дошукуються часом деякі сьогоднішні автори, творять дух і цілий образ доби" („Майстер, що не сказав свого слова", „Вісник", ч. 6, 1954). Наведена тут цитата дає ключ до пояснення виняткового розуміння Глобенком літературних процесів у совєтчині, і не є випадковим, що саме на прикладі Яновського він хотів показати трагізм піднесення і задушення української літератури нашої доби, бо Яновський є найтрагічнішою постаттю нашого

часу: він блиснув величезним іскристим талантом, тільки ніби щоб показати, що він міг дати українській літературі, давши по суті так мало. І те, що залишилося після нього, великою мірою скалічене й спотворене.

„. . . трагедія цього майстра, — писав Глобенко, — в основі найздоровішого з-поміж мистців прози свого покоління, засудженого на те, щоб не сказати щирого слова батьківщині, глибокий зв'язок із якою він умів так глибоко відчувати!" (Там таки). Якоюсь мірою ці слова можна б застосувати й до самого покійного Глобенка, і назву його статті про Яновського, яка звучить — „Майстер, що не сказав свого слова", можна було б узяти за заголовок до нашої статті про нього самого.

Іван Кошелівець

СПАДЩИНА КИЇВСЬКОЇ РУСИ В ЛІТЕРАТУРІ ДОБИ БАРОККО

„Спор южан и северян", початий понад сто років тому, — триває. Виявилося, що питання, ним зачеплені, за зовнішньою академічністю ховають пекучий злободенний зміст. Ця злободенність, природне зведення проблеми до пропаґандивно-публіцистичного рівня, іноді заглушає свідомість конечности розв'язати його — в деталях — порядком чисто науковим, науковою арґументацією. Коли сьогодні для цього не час, то знімати його з порядку денного не сміємо.

Отже, говоримо про одну з чергових проблем, що стоять перед нашими дослідниками, чекаючи розв'язання.

В УССР ширяться концепції, що стосуються до **найістотніших питань трактування нашого минулого.**

В цих уявленнях виховуються мільйони громадян України. Ці уявлення, хоч-не-хоч, і далі прищеплюються не тільки нашим землякам, але й західній громадськості.

Останні роки, як відомо, характеризуються гострою критикою наукових установ УССР за недостатнє підкреслення тверджень про „спільне походження" трьох східньослов'янських народів, про їх „спільне" життя і „спільну" культуру в так званий київський період; гостро засуджується осібна, окрема історія України, окрема історія української літератури, як вигадка „ворогів народу" і „ворогів справжньої науки".

З другого боку, тут, у Баварії, ми читали не раз різного рівня і темпераменту писання відродженої чорносотенщини, що знаходили і знаходять собі місце на сторінках деяких, приміром, американських російських газет. Спинятися на них зайво. Цікавіше глянути, — **що пише і що творить російська наука.** Згадуємо традицію солідних російських курсів літератури. Як відомо, ні один з них ніколи не брав під сумнів право називати період Київської Руси початковим періодом російської літератури (хоча сьогодні в СССР дорікають українським ученим ненауковим вживанням слова „український" щодо цього ж періоду). М. Петровський змушений писати в „Радянській Україні" ч. 177 за 1948 рік в статті „Американський професор в ролі фальсифікатора історії України" (з приводу The Story of the Ukraine Кляренса А. Меннінга) саме про київський період:

„України, українського народу тоді ще не було: українська народність утворилась, як відомо, приблизно в XIV столітті"... Цікаво, що було б, коли б це твердження висловили щодо російського народу.

Ця традиція старих російських курсів Порфір'єва, Пипіна, Пєтухова, Владимирова, Сперанського і т. д. знаходить своє продовження в післяреволюційних працях Ґудзія, Орлова, в многотомному „Курсі історії російської літератури", перший том якого дехто з нас очевидно бачив за кілька місяців до другої світової війни. Схема однакова. Київський блискучий період — далі похмурий — ростово-суздальсько-володимирсько-московський, що переходить до часів Івана Ґрозного і „Смутного времени", а десь, прибудівлею, „у фліґелі" — з'являється „южнорусская литература", щоб зникнути з переходом до 18 століття, і далі про цю реґіональну літературу згадки не буде.

Дозвольте навести висловлювання великого знавця старої літератури академіка Істрина в курсі вже пореволюційному:

„По стилю язык произведений северовостока 13 века одинаков с языком юга 11 века, а следовательно, и с этой стороны литература 11-13 вв. была „общерусской".

„... Хотя прежняя единая „общерусская" литература (11-13 вв.) с течением времени розделилась на три литературы — южнорусскую, западнорусскую и северовосточную, но в сущности она преобразовалась лишь в северовосточную (ростово-суздальскую и затем в московскую), причем этот переход совершился самым естественным путем, без всяких усилий с чьей-либо стороны... По сравнению с литературой московской, ни западнорусская, ни южнорусская литературы того же периода не являлись уже непосредственными продолжательницами литературы древнейшего периода. Такой тесной духовной связи между южнорусской и западнорусской литературами, с одной стороны, и литературой древнейшего периода, с другой, уже не было"... „В центре стоит литература московского периода, 14-17 вв., литература „московская"; она вышла из литературы „общерусской" 11-13 вв. и, в свою очередь, выйдя в 18-19 вв. из узких пределов Московского государства и распространившись и в западных и в южных частях государства Российского, обратилась снова в литературу „общерусскую". В ее создании принимают теперь участие представители уже трех русских народностей — великорусской, малорусской и белорусской. В этот период из этого общего ствола, т. е. из основной „общерусской литературы" вырастают уже две новые ветви, две новые местные литературы — с конца 18 века современная литература малорусская, а с начала 19 века и современная литература белорусская"... „Итак, 13 і 14 века в истории литератур западнорусской и южнорусской были самыми темными и непроизводительными. От этого периода мы не имеем ни одного литературного памятника, и надо, следовательно, признавать тот факт, что старая литературная традиция в указанных областях совершенно исчезла. Нечего и говорить о каких-либо новых влияниях и направлениях. Например, в 14 в. в Болгарии, под влиянием Византии, возникает новое церковное религиозное направление, именно мистическое,

которое, в виде переводов византийских мистиков, а также в виде самостоятельных болгарских произведений тотчас переходит в северовосточную Русь и здесь производит свое действие, особенно сказывающееся в 15 и 16 вв. Вместе с этим оттуда же приходит новая агиографическая школа, также получившая большое распространение в северовосточной Руси. Ни то, ни другое нисколько не коснулось ни северозападной, ни югозападной Руси. Очевидно не было особого класса книжных людей, которые могли бы испытывать на себе указанные влияния в своей литературной деятельности, вследствие чего отсутствовала и сама литературная жизнь".

„... Итак в областях южнорусских, вошедших в состав Литовско-русского, а потом Польско-литовско-русского государства, и в рассматриваемый период (15-16 вв. — М. Г.) не произошло возрождения старой литературы киевского периода. Наоборот, она все более и более уничтожалась и поддерживалась лишь присылкой и случайным заходом необходимых богослужебных книг из Московского государства; новая московская литература, возникшая из новых уже условий и новых потребностей, западу и югу была чужда. Можно указать один только пример появления памятника, напоминающего старину, хотя памятника и компилятивного, это — составление в начале (?) 15 века в Киево-Печерском монастыре из старых творений Симона и Поликарпа особой редакции „Киево-Печерского Патерика".

Далі про 17 вік:

„Литература нового киевского периода шла всецело по стопам и образцам литературы польской и, следовательно, питалась только западно-европейскими элементами. Эти элементы были для самого запада уже отжившими, средневековыми, но для литературы южнорусской, а впоследствии и московской, и они были новостью, вносившей новое миросозерцание. Но это была литература для ученых, „для немногих". С древнерусской литературой она не имела ничего общего, народный элемент в нее не проникал, и самый язык становился все более искусственным, представляя смесь переделанного церковно-славянского языка с языком польским".

„Одним словом, история древнейшей русской литературы для Южной Руси прикончилась, ее естественное развитие остановилось; последующие периоды некоторого возрождения литературного движения в южнорусских областях в главных своих основаниях покоились уже на иных данных, а новая литература, уже на новом литературном языке, с древнейшей литературой 11-12 вв. имела уже ничтожную связь" („Очерк истории древнерусской литературы домоск. периода (11-13 вв.)", 1922).

Цьому категоричному твердженню протистоять висловлювання наших вчених — сучасників Істрина. Сергій Єфремов каже:

„Історикові українського письменства доводиться зразу ж таки натрапляти на ті самі труднощі, що й історикові українського життя. Наше старе письменство, як і стара історія наша, підпало анексії дужчого сусіди і довгий час вважалося за його неподільне добро — за його історію, за його письменство. Б звичайних шкільних схемах історії письменства старий період приточується безпосередньо до пізнішого письменства Московської Руси і тим самим до новітнього письменства російського, минаючи або тільки по дорозі згадуючи увесь середній період українського письменства. В той час, як письменство північної Руси, що розвивалося до того ж під великими впливами з України, широко трактується в усяких курсах, начерках і підручниках „истории русской литературы", далеко багатше, ширше і повніше письменство Руси південної, з його дуже інтенсивною, повною глибокого драматизму боротьбою за національне існування і самосвідомість, пропадає мало не цілком, бо подається тільки в уривках і без тісного зв'язку літературних фактів між собою. Це перший наслідок згаданої анексії. Другий, не менш прикрий, це те, що сучасне українське письменство висить немов у повітрі, не маючи ніби собі ніякого коріння в минулому. Тим то й так зване літературне відродження українського народу з кінця XVIII віку стає перед нами таким голосним фактом, бо сталось воно наче якось несподівано, наче якийсь цілком новий шлях розпочало собою в духовому житті України" (С. Єфремов, „Історія українського письменства", вид. 4, том І, Київ-Ляйпціґ, 1924, стор. 67).

„...Як побачимо далі, традиція зв'язку з давніми часами ніколи не завмирала на Україні, ніколи не пересихало те джерело літературного розвитку, що згодом зовсім виразно пробилося з-під споду тяжких обставин. Старий період письменства на Русі, спільний трьом літературам — російській, українській і білоруській, все таки духом своїм, змістом і навіть подекуди формою, органічніше й тісніше зв'язаний із нашим письменством. Теперішнє українське письменство — не якийсь собі „родства не помнящий" витвір новітніх часів, а органічний продукт народної творчости за ціле тисячоліття нашої історії..." (Там же, стор. 69).

Грушевський в V томі „Історії української літератури", звертаючись безпосередньо до наведених висловлювань Істрина, говорить:

„Літературна традиція не щезла, і книжні люди не перевелись. Кілька колективних діл, ведені протягом кількох поколінь, одно в Києві, друге в Смоленську, третє десь на Волині, можливо з поміччю книжкового матеріялу, нагромадженого з різних місць — не тільки з самого московського центра, виразно свідчать про наявність і літературних сил і літературної традиції. Варто з цього погляду до них приглянутись".

Спиняючись над „Патериком", Грушевський твердить, що „над ним велась доволі інтенсивна і свідомо ідеологічна, мож-

на навіть сказати — тенденційна літературна робота. Крок за кроком його доповнювано різними матеріялами з староруського літературного запасу — що значить таки був під руками, був під оком цих книжників. З його то просто додавали то одно, то друге, коли знаходилась можливість зв'язати з кимнебудь з відомих печерян; то піддавали різним змінам, щоб краще приладити до характеру і провідних ідей збірника . . ."

Далі Грушевський розглядає зміни, що постали в Касіянівській редакції Патерика 1460-их рр. порівняно з попередніми старішими: додано повість про відкриття мощів Теодосія, постриження Миколи Святоші, вписання Теодосія до синодика, смерть Нифонта Новгородського, смерть архимандрита Полікарпа і вибір на його місце попа Василя, посланіє Теодосія до князя Ізяслава, додатки в житії Антонія Печерського і в житії Теодосія. Порівнюючи стиль редакцій оповідання про відкриття Теодосія, він робить висновок:

„. . . доволі просте, неприкрашене, чисто інформативне літописне оповідання в викладі „Патерика" розплилося в шумній риториці, викликах, „ізукрашенных словесах", улюблених оборотах агіографічних. З чисто літературного становища, з артистичного погляду вся ця підлива малоцінна, не свідчить про визначний артистичний смак чи літературний талант автора. Але має ту вартість, що посвідчує в Печерськім манастирі XV в. наявність риторичної манери: ці „ізукрашення", наприклад, нагадують старшу похвалу Теодосієві, обговорену в т. III. 261 і зараховану там до другої пол. XIII в. — тільки вони ще більш напушисті, в стилі полудневo-слов'янської, болгарсько-сербської агіографії XIV-XV в.: її певних постійних агіографічних підходів — того, що заперечував у наших книжників акад. Істрин. Навпаки, як бачимо, переробки Патерика XV в. виявляють в наших старих осередках і знання старих літературних пам'яток, інтерес до них, і плекання старої церковної риторики — що випливає і в інших „західньоруських" писаннях XV-XVI вв." (Там же, стор. 162).

Причиною до таких тверджень російських учених є, справді, та відома всім велика прогалина — час занепаду творчости літературної у нас в 14-15 і половині 16 в., що його Грушевський характеризує так:

„З погляду книжної продукції України ці півтретя століття XIV, XV і перша половина XVI вв. все ще стеляться перед очима дослідника також порожньою, безплодною пустинею, що він збентежено стає, боячись пускатися в позбавлену всяких орієнтаційних знаків пусту просторонь . . .

„Доба була бурхлива. Зміни в економічнім житті, в соціяльних відносинах, в політичних формах, — очевидно і в настроях, поглядах і переконаннях громадянства були величезні. Але даремно шукаємо вислідів цих переживань в захованім, або краще сказати — досі вистудіюванім матеріялі. Ні одної місцевої

літописи з цих часів! Ні одного ліричного викрику! Ні навіть релігійно-моралістичного роздумування над цими переворотами, які переходили в житті, — над цими бідами, що спадали на людність, на церкву, на її слуг і всіх „лучших людей"!

„. . . Ми, безсумнівно, розпоряджаємо тепер лише частиною, може невеликою, дуже навіть невеликою, літературної продукції з-перед відродження XVI в. Але все таки ясно, що часи від середини XVI в. і до середини XVII була часами застою в літературній творчості . . . " (Там же, стор. 157).

Грушевський не довів своєї праці до періоду, в якому розкрив би неслушність тверджень Істрина і всієї російської школи. Його приготовані до друку 6-7 випуски „Історії української літератури" не побачили та мабуть і не побачать світу. До того ж невідомо, чи займався він зокрема цим питанням — перервалася чи не перервалася нитка? — Тим часом російська школа працює далі, світ інформується в бажаному для неї дусі. **І дослідження в цій галузі, накупчення матеріялу і належне його опрацювання лишаються не виконаним українськими дослідниками завданням.**

Найпростіше було б уважно подивитися на те, що маємо в 17 в. і як цей набуток відноситься до літературної творчости київської доби, і зробити відповідно обґрунтовані висновки. Але доба нашого ренесансу і барокко не була досліджена так хоча б, як доба київська. Їй особливо не повелося порівняно з іншими, і для того були свої причини. Наше романтичне, пізніше народницьке, літературознавство цінило насамперед **мову,** беручи її неісторично, і, захоплене усною творчістю, бачило в українській літературній скарбниці лише цю усну творчість і літературу 19 століття, народною мовою творену. Куліш, що взагалі так охоче звертався до історичних тем з 17 в., не визнавав доби літератури барокко, він боровся з нею, паплюжив її.

Чи варто згадувати численні висловлювання у відомому курсі Єфремова і менш помітних його наступників про „мертвечину, схоластику" і т. д., коли він говорить про середню добу нашого письменства. Заслужений діяч нашого старого літературознавства відповідно до своїх і своїх сучасників поглядів так наївно-неісторично трактує в своїй історії один із дуже цікавих для дослідника творів 17 в.:

„...Як зразок таких творів, згадаємо ще „Тератургіму" (1638) Атанасія Кальнофойського, — книгу, заповнену наївними казками про сучасні авторові чудеса од святих печерських і такими ж наївними домислами про те, що і всенький край чудесами тими й держиться. Для нас цікаві Кальнофойського леґенди як одгук почасти й тодішнього фолкльорного матеріялу та ще для історичної топографії Києва ті пляни манастиря печерського й міста, що додав до своєї книги Кальнофойський". (С. Єфремов, „Історія укр. письменства, т. І, стор. 159).

Отже поза в кращому разі витяганням на світ Божий, реєстрацією й переказуванням змісту творів 17. в. — зроблено ще

дуже небагато, звичайно, коли не рахувати кількох дуже цікавих спроб, і то останнього часу.

Лише щасливий випадок часом проливає світло на цілий дорогоцінний для нас відтинок на літературному полі. Випадок рятує переклад із „Декамерона”, надрукований в „Киевской Старине”, повість про Манкреда, Ґвіскарда і Сиґізмунду. Випадок рятує частину рукопису Іллі Турчиновського, як і досі не опубліковані перекладні твори із збірника 1660 року.

Скільки таких випадків прогаяно і скільки пам'яток тієї доби навіки вже лишиться поза сферою досягнення наших дослідників — сказати важко.

Згадаємо лише відомі факти, те що бібліотека Ст. Яворського після революції 1917-18 рр. так і не стала об'єктом наукового опрацювання, що тисячі книжок із відділу стародруків бібліотеки Академії Наук були звалені купою, і невідомо, зрештою, чи буде дозволено комусь за нинішніх умов їх описувати.

Тим тяжчі, очевидно, будуть умови для тих, хто працюватиме в ділянці, про яку іде мова — над виясненням існування літературних традицій Київської Руси в 16-17 вв.

Умови ці, звичайно, і сьогодні, навіть за збереження згаданих фондів, рукописних і друкованих, не такі вже сприятливі.

Не кожен рід, не кожен жанр згаданої доби дає до того можливості. Однак кожен із них мав би бути взятий під розвагу.

Коли ми візьмемо **перекладні повісті й новелі** 16-17 вв., то, очевидно, шукання ускладнюються тим, що поряд із можливо перехованими на українському літературному ґрунті редакціями стоять редакції західнього походження, або такі, що прийшли десь в 15-16 вв. з південно-слов'янських країн, нарешті, не виключена можливість приходу їх із півночі в нових редакціях. Окрема річ тут — дослідження апокрифічних мотивів і сюжетів.

Коли звернемося до **ориґінальної творчости,** то тут насамперед доводиться **обмежити себе часово,** виключаючи те, що з'явилося після появи друком найвидатніших друкованих пам'яток 17 в., найбільше насичених матеріялом із традицій доби київської. Те, що вийшло після появи друком „Синопсиса” або „Патерика Печерського”, зрозуміло, при аналізі під нашим кутом має вже вартість далеко меншу.

Цілком виняткову вартість мало б, насамперед, дослідження **рукописних збірок церковно-ораторської прози,** де не виключена пряма залежність від ориґінальних і перекладних творів, поширених в Київській Русі.

Великий інтерес становив би уважний перегляд творів **полемічного** письменства. В наших підручниках скрізь фігурує ширше цитований в II т. курсу Возняка уступ із „Протестації”, де йде мова про козаків як потомків славних вояків „племени

Яфетового", що воювали в часи Олега і Володимира. Детальніша аналіза пам'яток яскравіше і повніше представила цю духову атмосферу 17 в., насичену історичними спогадами. Поряд із „Протестацією" та відомими „Віршами на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича Сагайдачного", складеними Касіяном Саковичем, стали б численні згадки, історичні ремінісценції з доби Київської Руси у церковних полемістів, у проповідників (особливо у Антонія Радивиловського і Лазаря Барановича), які радо звертаються до минувшини доби Володимира Святого, як до часів розквіту слави і могутности. Як ось у Касіяна Саковича:

Мензством єї рицері в войнах доступуют,
не грошми, але кров'ю ся єї докупуют.
Войско запорозкоє волности набило
тим, же вірне ойчизні і кролюм служило.
Кройники о їх мензстві стариє писали,
як они неприятелей ойчистих бивали
морем, сухом, частокроть пішо, і тиж конно,
хотяй ся неприятель їх убирал збройно.
Плем'я то єсть з насіння оного Яфета,
который з Симом покрил отчіє секрета.
За Олега, росского монархи, пливали
в чолнах по мору і на Царгород штурмували.
Їх то продки з росским ся монархою крестили
Владимером і в вірі той статечне жили.
При которой і они так стоят статечне,
же за ню умирати готові конечне . . .

Уже саме **пластичне оформлення** книжок говорить про старокиївську не тільки церковну, але й державницьку традицію. Згадаймо „Імнологію" 1630 р., що містить зображення кн. Ольги, Володимира, Бориса, Гліба, Антонія і Теодосія Печерських і поряд Лаврської церкви та печер; „Требник" 1681 року на титульній сторінці дає образи церкви Успення Пресвятої Богородиці, Володимира, Бориса, Гліба, апостола Андрія Первозванного, Теодосія Печерського; „Меч Духовный" Лазаря Барановича 1666 на титульній сторінці має зображення св. Володимира, Бориса і Гліба. Це звертання до постатей літопису і Патерика цілком свідоме; кияни виразно розрізняють свою і чужу спадщину (в „Служебнику" 1639 р. в передмові згадуються „старожитні наші руські і московські служебники" . . .).

В панегіричній і церковно-ораторській творчості, в присвятах-передмовах, де часто згадується доля предків сучасних вельмож-меценатів, натрапляємо на такі історичні спогади поряд із посиланнями на Зонару, Кромера, Стрийковського, Длугоша — також, треба сказати не дуже часто, на Нестора, або „нашого літописця", „хроніку руську". Зокрема це робив Захарія Копистенський, підкреслюючи ролю князя Володимира,

монарха російського, як носія християнства (2 передмова до Часослова 1616 р., передмова до Бесід св. Івана Златоустого на Діяння св. Апостолів вид. 1624). Підкреслити треба постійне докладне розрізнення джерел. У присвяті „Бесід Івана Златоуста на 14 посл. апостола Павла" 1623 р. Копистенський подає родовід Ст. Четвертинського („як в літописцах читаємо і як в написах старожитних находимо"), згадуючи Святослава, Володимира, Ізяслава, Всеволода, Володимира Мономаха, явно не за Нестором, як звався тоді український літопис.

А в „Предсловіи" до Патерика Печерського 1661 р. автор цитує Кромера, Стрийковського та інших чужих хроністів і поряд „літописця нашего преп. Нестора". Я мав нагоду зацікавитися одним епізодом із друкованого Патерика, що його немає в Касіянівській редакції Патерика, і, порівнюючи тексти, знайшов збіг саме з Іпатьєвським списком (на жаль, цю працю втратив під час війни).

Далеко рідші згадки, взяті з інших, позалітописних джерел. Скажімо, Копистенський в „Казаньє на чесном погребі блаж. мужа и превелебного отца кир Єлісея Плетенецького, архімандрита, м-ря Печерського Кієвского" 29. 10. 1624 посилається на Патерик Печерський, тоді ще відомий лише в рукописах, згадуючи Антонія, Варлаама і Теодосія.

Сьогодні рано робити висновки, але треба гадати, що в атмосфері піднесення, ствердження своєї відрубности, творення ідеологічних основ своєї держави найбільш природним було звертання до київської літописної традиції. Побіжне ознайомлення з книжковою продукцією тієї доби це ніби потверджує. Звичайно, лише докладна аналіза „Синопсису", редаґованого Інокентієм Ґізелем, виявить справжній характер і міру впливу традиції літописів київської і галицько-волинської доби, а так само еволюцію цієї книги, що після 3 видання виразно міняє своє обличчя, поширюючись викладом московської історії від 14 століття.

Нарешті, хотілося б спинитися на пам'ятках, де залежність, і при тому непосередня, від традиції київської доби, хоч і мало підкреслювана, але безсумнівна. Це „Paterikon" Сильвестра Косова, 1635 р., „Тератургіма" Афанасія Кальнофойського (1638) і „Патерик Печерський" друкований (вперше 1661).

М. Грушевський спиняється в V томі своєї „Історії української літератури" на „Патерику" в редакції 1462 року, відзначаючи, всупереч твердженням Істрина, що традиція київської літератури пережила темну „пустельну" добу і нові часи позначилися лише на стилі нової редакції, опрацьованої під впливом південнослов'янської агіографії 14-15 вв.

Коли переходимо в пізнішу добу, то, природно, постає питання, наскільки в „Paterikon-i" Косова, найстарішому із цих друкованих нащадків, зберігається стара традиція Патерика Печерського.

Тим часом зіставлення „Paterikon-a“ С. Косова з текстом другої касіянівської редакції Патерика Печерського (1462) приводить до висновків, не позбавлених інтересу:

Друкований польською мовою з метою піднести значення Києво-Печерської Лаври як стародавнього релігійного центру України шляхом поширення оповідань про життя печерських святих і про їх чудеса, а також доведення належности Києво-Печерської Лаври Православній Східній Церкві з часів найдавніших, „Paterikon“ являє **собою першу друковану переробку Патерика Печерського.**

„Paterikon“ містить **полемічні статті** відповідно до тодішніх злободенних питань. Додаток про п'ятиразове хрищення — з використанням чужих хронік і Нестора. Також в кінці — подані статті про мироточиві глави і „Хронологія”, що мала підкреслити зв'язок української церкви з східніми патріярхами православними.

Потверджується цілком загальна думка проф. Абрамовича і академіка Шахматова про походження переробок 17 в. від тексту другої касіянівської редакції Патерика Печерського, а зокрема „Paterikon-a“.

В „Paterikon-i“ **істотно порушений порядок розміщення житій; окремі епізоди випущені** — ціле житіє Марка Печерника, епізоди з житій Агапіта і Мойсея Угрина; зазнає скорочень житіє Теодосія; пропущена похвала йому тощо.

Характер пропусків дає підставу думати, що Косов користався і такими редакціями Києво-Печерського Патерика, де були пропуски, які зробив і він.

Для Косова не мало значення збереження окремих житій за їх гаданими авторами Симеоном і Полікарпом. Він їх містить за своїм пляном. С. Косов користується літописними джерелами як руськими („Нестор”), так і чужими, потверджуючи деякі відомості посиланнями на літописців; вводить, як виняток, літописний епізод в житіє Матвія Прозорливого — це видіння св. Матвія (в літописі 6582 р. — осел; Теодос. редакція — біс; Патерик Й. Тризни — св. Теодосій).

Косов, здебільшого, точно додержуючись сюжетів із Києво-Печерського Патерика, подекуди модернізує текст в стилі бароккової прози (відступи, вигуки), вводить новітні слова в епізоді боротьби Агапіта з лікарем-вірменином, лікар перегортає сторінки Гіппократа і Галена; вірменин мацає пульс святому тощо.

Попри ці переробки, залежність тексту Косова від другої касіянівської редакції в окремих епізодах, цілих житіях і цілому складі книги очевидна.

Я, не входячи в деталі, спинився на деяких своїх спостереженнях докладніше, щоб подати ілюстрацію до твердження про конечність шукань в літературі доби нашого барокко.

Очевидно, зіставлення текстів Касіянової редакції з „Paterikon-ом“, окремими епізодами із „Тератургіми" Кальнофойського — це окрема тема, до якої варто колись повернутися; нарешті, належна аналіза текстів перших (до 1703) видань Патерика Печерського дала б арґументи, що з безсумнівною переконливістю довели б неслушність тверджень російських учених про українську літературу як „безбатченка".

Так „мертвечина" і „схоластика" середньої доби української літератури можуть ожити сьогодні і сказати своє живе слово в гарячому злободенному спорі, в боротьбі за доведення самостійности нашої культури. Оживити це слово — таке чергове завдання українських дослідників.

1845 РІК У ТВОРЧОСТІ ШЕВЧЕНКА

Для кожного, хто цікавиться життям і творчістю Тараса Шевченка, 1845 рік являє особливий інтерес. Це рік, коли були написані твори, які дають підставу декому з дослідників — слідом за Костомаровим — говорити про апогей Шевченка-поета. Ми сказали б інакше: — 1845 року Шевченко досяг рівня, на якому став неперевершеним поетом і неперевершеною постаттю нашого політичного життя, став, щоб на тому рівні лишитися до кінця свого шляху і у вічності... Значення написаного ним у 1845 році настільки виразне, що сучасні фальсифікатори розгублюються. Вони або настільки незграбно, неповажно тлумачать ці твори, що доходить до комізму, або просто їх обминають чи вилучають із збірок. Для біографів і дослідників цей рік завжди являтиме собою окремий період Шевченкового життя, вартий найпильнішої праці.

Яким увійшов Шевченко в 1845 рік? 31-річний мистець, що саме того року дістав диплом про закінчення петербурзької Академії Мистецтв, був уже визнаним автором „Кобзаря" (1840 і 44 рр.), „Гайдамаків" (1841) і ряду інших творів, вміщених в альманахах. Мало того — це був автор нелеґального, вражаючого оточення і фатального своїм впливом на дальше життя поетове „Сну". Автор, обстріляний журнальною критикою, автор, що був у полі уваги найбільших критичних авторитетів українських, які перед ним схилялися, і російських, чиї злісні вихватки — на які б арґументи вони не спиралися, — його не лякали. Його виняткова роля серед українського громадянства була вже фактом безперечним.

З яким запасом думок і мистецьких вражень увійшов Шевченко в цей рік? Який духовний світ становив тло його творчої діяльности? В минулому через брак підготовної дослідної роботи, а тепер — свідомо в це питання внесено багато такого, що перекривлює перспективу. На прикладі Шевченка бачимо, як багато значить іноді знання біографії мистця, а насамперед — вільне дослідження, своєчасне публікування фактів. Справа Кирило-Методіївського Братства довго була під жандармським замком, повісті не були через несприятливі умови досліджені, навіть самий збірник поезій до 1907 року не був добре видрукуваний, не було науки шевченкознавства. Не було знання фактів життя і літературної творчости. Це зумовило упередженість, якої не сміли виявляти щодо інших великих творців. Для некультурного, талановитого самоука Шевченка треба було шукати учителів і попередників. Це зумовило цілковиту фальш відомої книги Драгоманова, це ж зумовило при вивчен-

ні творчости примітивну поверховість зіставлень мотивів чи навіть окремих фраз у порівняльних статтях Ол. Колесси, О. Третяка, або Яр. Гординського (Шевченко і Жіґмонт Красінський), що неодмінно хотіли поставити Шевченка в **безпосередню** залежність від польських поетів, забуваючи про літературну атмосферу і про очевидне цілком самостійне опрацювання спільних із Міцкевічем тем. І, найголовніше, — що поет був взагалі дуже самостійним і рішучим в оцінках дійсности. Щурат зайшов так далеко, що Шевченкове захоплення українським театром, тему зневаженої паничем дівчини приписував читанню польських пропаґандивних творів (Основи Шевченкових зв'язків з поляками, 306-307), таке саме і з „Сном", „Холодним Яром".

Не зважаючи на добрі наміри авторів, на їх глибоку пошану до Шевченка — яке це зрештою близьке до теж поверхових зіставлень, до методи шукання співзвучности з рос. письменниками, нині практикованих в УССР під большевицьким батогом! Вплив такого уявлення про самоука, якому треба знайти ідеологічних керівників, позначився навіть на Франкові, одному з найкращих шевченкознавців, він, говорячи в „Темному царстві" про атмосферу Петербурґу, перебільшив ролю Белінського, від якого Шевченко не міг тоді не відштовхуватися, як від організатора антиукраїнського походу в журналах уже від початку 40-их рр., перебільшив ролю Герцена, що тоді взагалі ще не мав впливу, а викликав симпатію Шевченка лише в 50-их рр. Навіть далеко пізніше Єфремов в „Історії українського письменства" (1917, 235-36), ідучи за Арабажином („Шевченко и миссіанизм"), ставить твори 1845 року в залежність від того, що: „З одного боку, картини кріпацького лиха, з другого — ті розмови щиродружні, на які потай миру сходились у Києві братчики, не одне досі темне питання освітили Шевченкові, не одній несвідомій думці певний шлях показали, і вже діло поета було добрати їм блискучу поетичну форму..." Тим часом пізніші дослідження, в яких з великим успіхом брав участь той же Єфремов, довели, що саме товариство заснувалося **після** написання вирішальних для визначення Шевченкового шляху творів, на початку січня 1846 року, що лише **в кінці квітня 1846** Шевченко, приїхавши до Києва, познайомився з Костомаровим, від якого довідався про існування братства і якому читав свої твори; згадали, що у Костомарова в спогадах написано:

„Я побачив, що Шевченкова муза роздирала заслону народного життя. І страшно, й солодко, й боляче, й приваблико було туди заглянути!!!" І Костомаров визнає, що Шевченко йшов попереду від нього: „Поезія завжди йде попереду... її слідами йдуть історія, наука та практична праця". Згадали, як Куліш оповідав про величезний вплив Шевченка на братчиків — на лівому крилі яких він, із своїм акцентуванням соціяльних питань і ненависти до імперії, зайняв самостійне місце.

Вирішальним для формування його свідомости було те, що силою щасливого збігу обставин позбавлений особистої свободи юнак 1831 року опинився в Петербузі. І уже в 1835 році — як недавно встановлено — молодий Шевченко одержав допомогу від Товариства Заохочення Мистців і, важко працюючи, наполегливо вчиться, маючи дозвіл відвідувати пенсіонерські учбові кляси товариства. Не дивно, що наступного дня після звільнення з кріпацтва, 23 квітня 1838 року — він почав студії в Академії Мистецтв і став улюбленим учнем Карла Брюллова. Поза тим постійно відвідував лекції з необов'язкових теоретичних і загальноосвітніх предметів. Саме 1845 року Шевченко скінчив Академію формально. За ним лишалося 10 років студій, з них сім — в Академії. З Академією зв'язане було коло особистих знайомств із старшими і молодшими мистцями; середовище мистецької богеми з романтичними мріями, спорами, захопленням творами світового мистецтва, не лише пластичного, але й музичного, як про це свідчать численні згадки в написаних на засланні повістях та в його щоденнику й листуванні. Залишався, до речі, і перехід до самостійних шукань у малярстві, залишалося подолання важкої традиції академізму.

Поряд із цим тепер доведена величезна начитаність Шевченка. Ці самі повісті й щоденники дали дослідникам багатий реєстр згаданих у них творів світової (різних часів), російської й польської літератури. Лише самі згадані імена, що показують Шевченка в колі світових майстрів слова, виявляють його вибір, тонкий літературний смак і симпатії — а також незвичайну пам'ять. Покинувши Петербург, Шевченко лишив там велике коло знайомих; це насамперед постійні відвідувачі Є. Гребінки. Особисте оточення, в якому доводилося бувати молодому поетові — це В. Жуковський, В. Одоєвський, Н. Кукольник, І. Панаєв, В. Сологуб, В. Бєлінський, В. Даль, Д. Григорович, композитор М. Глинка, оперовий співак С. Гулак-Артемовський, пізніше актор М. Щепкін і ряд інших.

Гурток Гребінки дав поштовх до того, що Шевченко вступив в українське літературне коло. Він добре знав усе, що існувало в небагатій тоді ще новій українській літературі. Відомі були йому також і численні твори „української школи" в російській і польській романтичній літературі. Здобутки попередньої — тепер ми кажемо дошевченківської — доби оцінював він високо, — зокрема згадаємо поезії, присвячені Котляревському та Основ'яненкові — підкреслював велике їх значення, але сприймав критично (про це свідчить проектована 1847 передмова до збірника поезій). З Квіткою до смерти його тепло листувався, був добре знайомий із Гребінкою, Максимовичем, Бодянським, Кухаренком, Кулішем; брав участь в альманахах романтиків — тож знав усі їх твори.

Життя в Петербурзі, широкі знайомства в столиці імперії й на Україні під час перебування його тут з весни 1843 до лю-

того 1844 року сприяло збагаченню його політичної думки. І в Петербурзі, і на Україні — під пануванням жандарма Европи Миколи І — тільки особисті зустрічі й розмови могли підтримувати революційну атмосферу. А така атмосфера, безперечно, існувала: лише 20 років минуло від повстань декабристів, лише 15 від варшавського повстання, свідком якого був Шевченко (говорячи про його революційність, цей факт часто забувають). Заперечуючи залежність Шевченка від російських революційних демократів, яку — всупереч хронології — придумали совєтські автори, не применшуємо значення антирежимних, революційних настроїв у Петербурзі. М. ін. Шевченко мав знайомих серед гуртка петрашевців. Але для нього була цікава і польська революційна пропаґанда. Знаємо, що Шевченко мав зв'язки в польських колах, знав праці Лелевеля, любив і цінив Міцкевіча. Не міг не знати, при його виразному наставленні, пропаґандивних польських писань, як не міг не знати про ідеї утопічного, почасти з християнським забарвленням, соціялізму в західньоевропейських країнах 30-40-их рр.

Ці революційні настрої поєднувалися з вивченням усього, що лише було відоме тоді, з історії України. А це були перші кроки української історіографії. Не тільки льояльна супроти імперії „Исторія Малой Россіи" Д. Бантиша-Каменського, в 1842 році випущена вже 3 виданням, не тільки видана в 1842-43 рр. мало наукова, але перейнята патріотичним настроєм „Исторія Малороссіи" Мик. Маркевича, що перед повстанням декабристів писав Рилєєву — „Ви ще знайдете у нас живий дух Полуботка"..., але й особисті знайомства Шевченка з Маркевичем, Кулішем і, особливо, Бодянським, гарячим патріотом, видавцем дорогоцінних джерел до історії України 17-18 віків, читання готованої ним до друку „Исторіи Русов" збагачували Шевченків образ минулого, створений уперше в селянській хаті, під впливом діда, колишнього гайдамаки.

Був іще один чинник — живе українське оточення. Ми знаємо, які важкі враження викликало у Шевченка село — про це мова далі. Але і в Петербурзі, і в 1843-44 рр. на Україні Шевченко зустрічався з панством. І зустрічався як визнана величина (згадаймо як Чужбинський описував появу Шевченка в Мосівці, на балі у Вільхівської 29 червня 1843). Відомі численні знайомі Шевченкові з різних кіл, як Репніни, Галаган, Тарновські, Лизогуби, Лукашевич, Забіла, між ними є виразно опозиційні: В. Закревський, Я. де Бальмен, Капніст, Шершевицький... Але елементів впливу від оточення ми ніколи не зможемо реставрувати повністю. Побоювання арештів ще під час ліквідації декабристів примусили українських дворян 1826 знищити те, що змогло б дати образ справжніх відносин між ліберальними, масонськими, декабристськими колами і національно, принаймні автономістично, настроєними колами старших Шевченкових знайомих. Не матимемо ми і образу справжнього відгомону цих настроїв у 40-их рр. на Україні.

Величезна начитаність, тривале перебування в мистецькому й письменницькому середовищі, при феноменальній пам'яті й обдарованості Шевченка не приглушували його таланту, а розвинули самостійність і критичне ставлення до оточення.

Ця мистецька й ідейна оригінальність була настільки яскравою, що обманула пізніше багатьох людей, не позбавлених критичного чуття. Серед них згадаємо лише Турґенєва, Добролюбова і Драгоманова, що навіть не уявляли того багатства Шевченка, яке розкрилося пізнішим вивченням творів поетичних і до порівняно недавнього часу занедбаних творів прозових, листування і фактів життя поетового.

Важливим елементом мистецької самостійности й оригінальности Шевченка був фолкльор. Шевченко був сам фолкльор. Органічне знання народної поетичної творчости й вивчення опублікованих збірників Цертелева, Максимовича, Лукашевича надавало особливого кольориту тому, що він пізнавав із минулого. Елементи фолкльорні Шевченко переtоплював несподівано і своєрідно із здобутками доброї літературної школи. Так було із оригінальною трансформацією сантиментальної повісти в баляду або поему. Так виростала Шевченкова романтична баляда, яку ніколи й нікому не вдалося добре наслідувати. Так в елементах, узятих із світу історичних спогадів і фолкльорного відчуття минувшини й народного життя, несподівано, в щось цілком незвичайне — шевченківське, перетворилася т. зв. байронічна поема, високомистецька віршова епічна форма з сюжетним розвитком по верхівках — себто гострих переломових мотивах і з рясним ліричним насиченням. В добу найвищих своїх досягнень 31-річний поет-маляр увійшов із відомими вже творами великої тематичної, жанрової, стилістичної різноманітности. Не кажучи про інше, вражає сама жанрова амплітуда: баляда романтична, фантастично-фолкльорна; історична поема, в якій літературне сплíталося з елементами не лише усної народної творчости, але й з атмосферою особисто чутих і відчутих спогадів; романтична поема з сюжетом, перенесеним в народне оточення; характеристична для Шевченка медитація, яку часом важко відрізнити від пісні (бо говорити, що Шевченко давав стилізації пісень — трудно, настільки органічно вони близькі були до нар. поезії). Далі ідейно насичене посланіє — з елементами оди — і, нарешті, сатира, „Сон" — де компоненти лірично-поетичні примхливо поєднуються з ґротеском.

Мистецькій самостійності відповідала ідейна. Вона являє яскраву індивідуальність, цілковито оригінальну, яку сьогодні ми всі — хто виросли під знаком Шевченкових ідей, навіть не можемо належно відчути як нову. Але порівняймо погляди Шевченка — молодого мистця освітою, з поглядами його сучасників українських учених — поетів романтиків — Метлинського, Куліша, Костомарова, не кажучи вже про Гребінку. Там — мотиви туги за неповоротним минулим, невиразний

зрештою сум, пасивність, яка уживається з льояльністю, з прийняттям імперської дійсности. У Шевченка — гостре відкидання. Він перевертає цілі брили, і то послідовно: і в оцінці сучасности, якої не приймає, і в поглядах на минуле.

Щодо минулого геніяльна інтуїція диктує йому цілком відмінну, незалежну від сучасних українських історіографів оцінку діяльности козацької верхівки 17-18 віків, особливо Хмельницького і Мазепи, а також Петра І і Катерини II. Тут він не побоявся розійтися в ряді моментів із „Исторією Русов"; тут він, поет і мистець, випередив учених: і Максимовича, і Куліша, і Костомарова.

Ми спробували тут побіжно підсумувати деякі речі, що дають змогу уявити духове обличчя поета в 1845 році. Пригадаймо тепер факти 1845 року. Цікаво відзначити, сказати б, нерівномірність виявів мистецької його діяльности. Більшу частину року Шевченко, наскільки досі відомо, не писав, а малював.

22 березня 1845 року, після семи років навчання в Академії, Шевченко дістав „званіе неклассного художника" і до 1858 року, себто до повороту з заслання, з нею розлучився. А за три дні після цього здійснив свій намір — виїхав на Україну, щоб жити на батьківщині постійно. До кінця року він їздив по Україні, то відвідуючи своїх знайомих із попередньої його мандрівки 1843-44 року, то оглядаючи й змальовуючи пам'ятки старовини. Можливо, він сподівався продовжувати почату в попередньому році серію „Живописная Украина", а можливо, вже тоді виконував доручення новоствореної Київської Археографічної Комісії, офіційним співробітником якої став лише восени 1845. Біографи свідчать, що, побувавши в Києві, він подорожував на Лівобережжі — по Пирятинщині, Миргородщині, Прилуччині, Роменщині, Хорольщині, Лубенщині, одвідав Полтаву та її околиці. Серія дуже численних його малюнків тієї доби переносить нас в атмосферу, якою він дихав. — Це манастирі Полтавський, Густинський, Лубенський, Мгарський, церкви, історією прикметні місцевості, руїни, старі укріплення, могили. Справедливо говорить Зайцев: „Вивчав він тоді батьківщину з якоюсь ненаситною жадобою", — і додамо: наче відчуваючи, що надовго її покине.

Відвідав він Яготин (де не застав уже Рєпніна живим), маєтки Галаганів, зокрема Іржавець, що надхнув відому поезію на засланні, Ромен, де був ярмарок — із спектаклями з участю славетного К. Соленика, Переяслав — там він гостював у Козачковського; враження від Дніпрових краєвидів лишали яскравий слід, що його знаходимо в написаному на засланні „Сні" („Гори мої високії..."). Козачковський 30 років пізніше писав: „Я дивувався його розвиненості й різносторонності його знань, які щовечора давали нову поживу для розмов"; іноді, каже Козачковський, Шевченко був зайнятий читанням Біб-

лії, відзначаючи місця, що вражали його особливою величністю думки. Далі Шевченко відвідав с. Потоки на Київщині — був гостем Василя Тарновського. У вересні побував у Керелівці, де хотів одружитися з дочкою священика Феодосією Кошиць. Був у Лук'яновича й Шершевицького в Миргороді, у хорольського поміщика Аркадія Родзянка. Тут він зустрівся з чехом — композитором Вячеславом Єдлічкою, знайомим Ганки і Шафарика, про яких Шевченко багато доброго чув від Бодянського; це був час, коли у Шевченка визрівав „Єретик" із посланням-присвятою Шафарикові. Після перебування в Миргороді у Закревських він зустрівся з Олександром Чужбинським (знайомим з 1843 року) і заїхав до нього в Іськовці; від нього Шевченко дістав звістку про загибель Якова де Бальмена, слухав оповідання Чужбинського про Кавказ, де йшла війна проти гірських народів, — незабаром був написаний „Кавказ".

Тут настає період надзвичайного поетичного піднесення, що характеризується, поперше, швидкою реакцією поета на зовнішні враження (не раніше кінця літа праця Палаузова про Гуса, у вересні — зустріч із Єдлічкою, 10 жовтня закінчений „Єретик"; не пізніше початку листопада зустріч із Чужбинським — 18 листопада закінчено „Кавказ"), подруге, за свідченням лікаря А. Козачковського, дивною, позірною легкістю, з якою Шевченко тоді писав, часто під час розмов друзів, в які сам вставляв репліки. Очевидно, речі ці були добре виношені, бо аналіза стилю свідчить про їх досконалу майстерність.

Так 10 жовтня 1845 року був закінчений „Єретик", 16 жовтня „Сліпий", до кінця жовтня „Великий Льох", „Стоїть в селі Суботові". В листопаді, хворий, у Козачковського в Переяславі, Шевченко написав „Наймичку" (13 листопада) і „Кавказ" (18 листопада), посланіє до Шафарика (22 листопада). В грудні, перебуваючи у В'юнищах під Переяславом у Самойлових (родина, зв'язана з декабристами), Шевченко написав „Посланіє — І мертвим і живим"... (14 грудня); 17 грудня — „Холодний Яр"; 19 грудня — „Давидові псалми"; в наступні три дні були створені цілком відмінні тоном поезії „Маленькій Мар'яні", „Минають дні", „Три літа". Переїхавши назад до Переяслава і відчуваючи початок важкої хвороби — тифу, Шевченко 25 грудня написав свій „Заповіт".

Якщо судилося існувати далі вільному, себто справді науковому шевченкознавству, з глибокою працею над документальним матеріялом (а сьогодні такої праці нема і бути не може!), то, очевидно, прийде час і для мистецької розвідки не просто про Шевченка-маляра (і такого докладного дослідження ми досі ще не маємо), а про зв'язок між фактами життя, малярською діяльністю і поезією його. Тематичні і стилеві зв'язки не вивчені як слід. Але спокусливо було б розглянути ліричні, чисто суб'єктивні поезії поряд із автопортретами і м'якими, сумними

пейзажами, історичні малюнки — з поезією історичного таки циклу, не позбавлену реалізму романтику українського селянського побуту в поезії й образотворчій діяльності, гострі картини казарми і „невольничу" поезію, нарешті всю „жіночу поезію" Шевченка поряд із портретами жінок, такими ніжними, ліричними, з їх характеристичними овалами облич, із сповненим експресії поглядом — чи це буде Катерина, чи Ганна Закревська, чи так звана Маєвська, чи втілення жіночости — кн. Єлисавета Кейкуатова... Така праця чекає дослідника. Тут згадаємо лише про безперечну гармонію між одним і другим видом мистецтва у Шевченка. В 1845 це переконливо доводять малюнки, зроблені під час безнастанних переїздів по Україні протягом усього літа, за якими прийшов вибух поетичної творчости. Шевченка ці поїздки без кінця приваблювали і як мистця, і як знавця української старовини, але вони важко його вражали баченим. Після першої подорожі, 26 листопада 1844 року, він писав Кухаренкові: „Був я уторік на Україні, був у Межигорського Спаса і на Хортиці, скрізь був і все плакав: сплюндрували нашу Україну катової віри німота з москалями, — бодай вони переказилися!.." І під час подорожей 1845 року, ставлячи собі свідомо завдання змальовувати славні історичні пам'ятки, він зображував їх серед сучасного занепаду, в оточенні бідних сіл, бідних покріпачених людей. Малюнки Шевченка — як серія пейзажів Густинського манастиря, церкви в Переяславі, пейзажі з Андрушів (сепія), Василівки, В'юнищ, Потоків, акварeля „Селянський двір" та ін., відтворюючи дорогий поетові кольорит самобутности, перейняті здебільша і гіркотою руїни.

Поезія лірична, особливого характеру, в 1845 році несподівано виявляє спільність із пізнішим циклом „В казематі". Здавалося б, справді, що несподівано, бо звідки бути гіркому сумові в цей рік успіхів, дозрілости, загального визнання, здійснення пляну повернутися на Україну. Сумна особиста лірика, як відомо, звучить від початку до кінця його творчого шляху, звучить основною чистою, високою мелодією. Раз-у-раз виступає вона окремими фрагментами в творах, що перебивають цю основну мелодію чи гнівним рокотанням послань, чи образом нездійсненої ідилії, чи то трагедією героя, частіше — героїні. Те, що два роки пізніше особливо виразно буде сказане в тюремній поезії до Костомарова, звучить і тепер у поезії, сповненій передчуття самотности, а може й загибелі, — „Не женися на багатій" із кінцівкою:

Не потурай: легше плакать,
Як ніхто не бачить.

Те саме бачимо в заспіві до поеми „Сліпий" —

...Минає
Неясний день мій; вже смеркає,
Над головою вже трясе

Косою смерть. І поховають...
А там і слід мій занесе
Холодний вітер. Все минає!..

Аналогічні настрої знову бринять в епілозі „Сліпого". Поряд стоїть одна з найкращих інтимно ліричних поезій Шевченка — „Минають дні, минають ночі", де сумному почуттю відповідає надзвичайна музична мінорна інструментація з майстерним пронизуванням першої частини вірша звуком „у". Мотив марности, оспалости життя оточення, що його пізнав поет, загострюється в написаній наступного дня поезії „Три літа", що має особливо значення для тлумачення всієї творчости Шевченка періоду 1843-45 років. В ній автор підсумовує переживання цього періоду, говорить про своє „прозрівання" — себто важке розчарування в оточенні, про те, що не може повернутися до настроїв юнацтва. Сповнена гіркоти кінцівка виразно вказує на джерело настрою:

Добридень же, новий годе,
В торішній свитині!
Що ти несеш в Україну
В латаній торбині?
„Благоденствіє, указом
Новеньким повите"...

Поема „Сліпий" до недавніх часів не була належно оцінена. А тим часом за її зовнішньою простотою ховається внутрішня складність і майстерність. Розгортається романтичне полотно з історично забарвленим сюжетом: посланий старим козаком до Січі вихованець його Степан повертається за кілька років із турецької неволі осліпленим. Шевченко бере не блискучу добу, а часи занепаду — падіння Січі, гостро картаючи устами героя і гетьмана Розумовського й старшину за згубну підлесливість перед Катериною. Деякі дослідники схильні шукати символ в образі осліпленого козака останньої ґенерації. Представляючи другу сюжетну лінію — взаємин Степана і Ярини, — він вибирає найскладніше завдання — найпростішими засобами створити ідилію вірности, відданости чистої жіночої натури. Поема овіяна такою любов'ю до людини і вірою в неї, що це складне завдання розв'язується успішно — авторова віра передається читачеві. Тематичній складності відповідає ритмічне багатство. Чого варта хоча б передача частини історії Степана в формі думи. Та й уся тканина поеми переплетена сміливими, ускладненими ритмічними ходами — ось бадьора, оптимістична мова старого козака на початку поеми:

...Треба буде
І на чужі люди
Подивитись, як живуть:
Чи орють,
Чи не на ораному сіють,

І просто жнуть,
І немолоченее віють,
Та як і мелють, і їдять. —
Все треба знать.
Так от як, брате; треба в люди
На год, на два піти
У наймити;
Тоді й побачимо, що буде,
Бо хто не вміє заробить,
То той не вмітиме й пожить.

Справедливо пише М. Шаґінян про „такі ритмічно-складні вірші, яким могли б позаздрити й декаденти 90-их і 900-их років:

Згадав та й заплакав
Багатий сивий сирота.
Мов лату на латі,
На серці печалі нашили літа.
— В твоїх руках все на світі.
Твоя свята воля!
Нехай буде так, як буде —
Така моя доля! —

Як і в „Сліпому", в „Наймичці" Шевченко теж іде по лінії найбільшого опору. Там він шукає можливости ідилії при найважчому нещасті, спираючись на чистоту, душевну красу української жінки. Тут — нова трансформація образу нещасної жінки, проти попередніх далеко більше ускладнена. Легше дати трагічний кінець зведеної і покинутої дівчини — цілком у романтичному дусі. В „Наймичці" вроджена чистота, висока досконалість жіночої натури зумовлюють високу вимогливість до себе. Жінка, вихована в народних християнських звичаях, не може примиритися з своїм гріхом. Великий мистецький такт Шевченка у розвитку сюжету ставить Ганну в ситуацію, що дає їй скромне спокійне життя в хаті, де вона виховала свого — не свого сина. Вона оточена любов'ю і щирою пошаною і старого названого батька, і сина, і невістки. Але неможливість увійти в права матері, яку вона приймає як покуту за гріх, є постійним джерелом страждання, що підносить і очищає її; вмирає вона мученицею, примиреною з своїм сумлінням. Творячи цей складний і одночасно прозорий, привабливий образ, поет чисто романтичні елементи (пролог) з геніяльною простотою сплітає з побутовими — не лише фолкльорними, а прямо реалістичними, ніде не знижуючи цим тону.

І знову, дивуючися багатству фарб і мелодій Шевченка, згадаємо, що саме тоді творилися поеми, які в формуванні свідомости новочасного українства відіграли величезну ролю. „Єретик" — очевидно, передусім поема, надхнена образом боротьби за свободу духу і за свободу батьківщини. Цей твір, — для якого тоді могло бути лише одно джерело, свіжа стаття

учня Бодянського — С. Палаузова („Іоаннъ Гусъ и его послѣдователи", М. 1845), — можна аналізувати, лише пам'ятаючи, що це була доба перед 1848 роком, доба визвольних національних рухів, коли визрівало відродження слов'янських народів. Доба, коли воно із стадії культурного пробудження — а відомо, як Шевченко цінив чеських національно-культурних діячів, — переходило в стадію політичну. Тож образ Гуса — не стільки релігійного реформатора, скільки народного вождя, провісника національного відродження, „сина сонця правди" — здавався Шевченкові близьким, як близьким були для нього „лицарі", що боронили свою незалежність на Кавказі. Патосом національної боротьби пройнята присвята „Єретика" Павлові Шафарикові.

І поряд „Великий Льох" — один із найскладніших, воістину романтичних, творів Шевченка, один із найважливіших тим, що форма містерії (власне драматичної поеми) з символічними персонажами й натяками, які можна в тлумаченні нюансувати, не виключає яскравости, загострености поставлення проблем. У зловісному, тьмяному кольориті руїни, що відповідає сумним спогадам про темні, фатальні події минулого, виступають три невеликі триптихи: душі, втілення помилок Переяславської ради, розколу 1708-09 років і маросійського дворянства катерининської доби; ворони — злі духи народів Сх. Европи, нарешті, лірники — символи духового вбожества, вад, сліпоти сучасного Шевченкові малоросіянства. Чи треба нагадувати, яким духом непримиренности супроти Москви пройнятий цей твір, де стоплюються компоненти баляди, містерії й сатири, і скільки оптимізму як у словах про катастрофу, яку спричинить народження „того Ґонти", що „буде . . . катів катувати", так і в зневажливо-глузливому тоні ґротескової кінцівки, якою автор ніби накидає серпанок на символ „великого льоху" (зрештою, переконливо до кінця не розкритий навіть після клясичної інтерпретації Степана Смаль-Стоцького). Нерозривно з „Великим Льохом" пов'язана поезія „Стоїть в селі Суботові" дає пройняте гіркою іронією тлумачення діяльности Хмельницького. Воно було в 1845 році цілком новим, — переконатися в цьому легко, якщо переглянемо дотогочасну історичну літературу, і у Шевченка органічно входило в його своєрідну, безперечно, під усіма поглядами революційну концепцію трактування минулого і сучасного України, концепцію неприйняття Переяслава і глибокого оптимізму. Символ суботівської церкви, де Богдан „молився, щоб москаль добром і лихом з козаком ділився", розкривається словами:

Не смійтеся, чужі люди!
Церков — домовина
Розвалиться . . . і з-під неї
Встане Україна . . .

Найменше потрібно коментарів до різко відмінного від попе-

редніх своїм стилем „Кавказу", де в згущеній, насиченій формі знаходимо не лише Шевченкову систему поглядів на Росію, а й справжню програму ставлення пробудженої України до імперії. Здається тут, а не деінде треба було б вжити виразу „поема зневаги" ... Доводиться пошкодувати, що досі шевченкознавці не дали нам належної стилевої аналізи цього твору, рядка за рядком, образу за образом, яка наочно представляла б не лише проникливість ідей, але й багатство засобів образних, ритмічних і т. д. Адже має рацію згадувана вже Шаґінян, коли каже: „В „Кавказі" ямб задзвенів у нього з неймовірною силою і досконалістю, — поет знайшов для себе цей розмір. З якоюсь майже несамовитістю іронії піднімав він „спокійні ямби" на ненависного ворога — і вони влучають не хиблячи". І не тільки зміна ритмів, — а чого варта система переносів, enjambement, що дають інтонації людини, яка задихається від гніву.

І поряд досконалість евфонічна, звукопис, інструментування на сонорні, — **н, м, р,** що так відповідає гнівним, іронією й сарказмом насиченим інтонаціям.

Так само, мабуть, виховання на зразках публіцистичного літературознавства, що нещасливо збіглося з поширенням далеко не найкращих зразків поезії т. зв. модернізму, а пізніше неволя не дали досі нашим ученим опрацювати аналізу майстерности „Посланія". Тематична складність: осуд не лише імперії, але й своїх земляків: поневолювачів-кріпосників; лібералів, у яких слово раз-у-раз розходилося з ділом; вихованого „на чужому полі" малоросійського дворянства, що так тепло почувало себе в Російській імперії; протиставлення Шевченком **свого,** нового розуміння історії України і тим, хто її нехтує, і тим, хто безпідставно шукають у минулому слави там, де були великі помилки, і знову образ катастрофи, від якої порятунок лише в зрозумінні свого обов'язку, в християнському ставленні до менших братів — це одна сторона твору. Але в ньому варта пильної уваги і своєрідність стилю. Якби твори Вишенського були тоді відомі, можна було б думати про вплив. Та це виключене. Біблія, книги пророків зокрема, чується в цих надзвичайно складних переходах від патетично-чутливих закликів, до зневажливого сарказму, — як складною є система думок Шевченка, висловлена з виключною силою та афористичністю, де поетичний заклик ставав прапором боротьби.

І, нарешті, останній акорд, що завершує цей поетичний цикл 1845 року — „Заповіт", який по справедливості став гімном відродження України. Скільки разів і явно, і тайно лунав він щороку по всій Україні, заповіт, написаний під час тяжкої хвороби молодим поетом у Переяславі, написаний тим, для кого Переяслав став символом поневолення.

Коли Шевченко писав „Кавказ" і „Заповіт", — для Европи надходила доба перелому.

Наближався 1848 рік. Наближалася так звана „весна наро-

дів". У 1848 році вона знайшла короткочасні, але знаменні історичні виступи і успіхи на західніх українських землях. Але Україна вже дала до 1848 свій внесок у визвольну національну справу. Програма кирило-методіївців була далеко глибша, ніж, наприклад, програма празького з'їзду 1848. Але ще раніше, і то з незрівняно більшою силою і сміливістю дав незмінні, великі заповіти для українського визволення Тарас Шевченко, зокрема своєю поетичною творчістю 1845 року.

ЛЕСЯ УКРАЇНКА

Три чверті століття минає відтоді, як народилася **Лариса Косач,** відома нашому народові як **Леся Українка.** Шевченко, радіючи виступові в літературі Марка Вовчка — Марії Вілінської-Маркович, назвав її своєю донею і кротким пророком. Ще більше право, безперечно, на це мала б Лариса Косач...

Так, вона була справжня дочка Шевченка, але... ніяк не „кроткий пророк". Доля цієї духовної дочки Шевченка і великої спадкоємиці його великої спадщини була трагічна. З дитинства тяжко хвора, вона, лише безперестанку лікуючись, могла підтримувати свої сили. Лише гаряче сонце Криму, Єгипту, Закавказзя могло дати їй життя. Нині до місяців, до тижнів простежено крок по кроці її життьовий шлях. Це був безмірно тяжкий шлях людини, завжди свідомої того, як близько стоїть коло неї смерть...

І як же прекрасно, як героїчно вона зневажала цю смерть! І як героїчно перетворила вона ці, здавалось би, будні безнадійно хворої людини на високий подвиг, на вогонь творчости. Жила, щоб творити. Виношувала задум, іноді кілька літ, не давала йому передчасно вилитися на папері.

Потім наставав момент, коли вона горіла, згоряла буквально — за кілька днів з'являвся дивний своєю силою твір. А вона, породивши його, безсила, безконечно стомлена, виснажена, часто гарячкуючи ще, цілком за її висловом в одному листі, „zusammengeklappt", бралася до нового задуму. З цього складалося життя. Відомий факт: в останній час перед смертю, коли їй усе гіршало, коли боротися з туберкульозою вже не вистачало сил, вона співає волинські й подільські пісні, яких знала безліч, щоб слова і мелодію міг записати і врятувати від забуття її чоловік, відомий етнограф Климентій Квітка.

Отже не будемо говорити про зовнішні факти життя. Воно в творчості.

Творчість нашої найгероїчнішої з українок характеризує нечувано мужній дух у слабому тілі. Подвижниця, що, перемагаючи муку, перетворила письменницьку працю на справжнє горіння, ставила високі, незмірно високі вимоги **до себе і до оточення.** Сама вона ці вимоги виконала, відкриваючи нові шляхи українській літературі, надихаючи суспільство новим, живим, бойовим духом. Оточення, за винятком одиниць, її по справжньому не зрозуміло і не оцінило.

Оцінка приходить пізніше. Таке трапляється часто. Анрі Бейль (Стендаль) сто років тому обіцяв, що його оцінять лише в 20 столітті.

Шевченка не зрозуміли багато із сучасників, як Куліш і Костомаров. Не зрозумів його і видатний знавець нашого художнього слова — Драгоманов. Леся Українка, творчість якої зв'язують із впливами брата її матері Драгоманова, швидко переросши ці впливи, зрозуміла Шевченка **цілком.**

І, відкриваючи нову епоху, епоху модерну, вона більше, ніж будь-хто, виявила себе гідною дочкою Шевченка.

Час, коли виступила Леся Українка в нашій літературі, характеризувався певною кризою.

Хвиля романтизму з захопленим збиранням пісень і народних переказів, хвиля, що принесла діяльність кирило-методіївців, історичний роман Куліша, твори Стороженка, не кажучи вже про харківський гурток романтиків, — спала. На протилежних кінцях України доспівували свої пісні останні романтики Воробкевич і Щоголів.

Велетень Шевченко, давши підсумок усього попереднього, став дороговказом у майбутнє. За небагатьма винятками, — як на це справедливо вказав **Іван Франко** в статті про Старицького, — іти дорогою Шевченка для українськх поетів пошевченківської доби — означало його зовні переспівувати. Більшість не знаходила „свого голосу", як не знаходила і того високого патосу, яким горів пророк національної революції.

Навпаки — ідейний рівень знизився... А з ним знизився і рівень мистецький.

Писали раз-у-раз, що „праця єдина з неволі нас вирве", що

„вчена громада — мугучая рать;
Як стануть у лаву такі вояки,
То більш порятують, аніж козаки..."

(В. Мова. Козачий кістяк)

Під впливом поширеного в той час погляду про **єдино спасенний шлях** у союзі з російськими революціонерами дехто з глибокого переконання, як П. Грабовський або Манжура, О. Кониський лихим словом згадували Січ-мати, гетьманів і козаччину.

Поезія ставала безперспективною, пересічною, нудною. Запанував шабльон: або переспівування фолкльорної пісні, яке замінило глибоке творче перевтілення народної поезії у Шевченка, або, що гірше, наслідування понурої, безрадісної музи епігонів московського поета Некрасова.

Зрозуміло, що в цій атмосфері не могла знайти належного визнання глибоко ориґінальна, нова в своєму несподіваному звертанні до найглибших глибин душі індивідуума, до старої мудрости тисячоліть — поезія пізніших збірників Франка („Зів'яле листя", „Із днів журби", „Мій Ізмарагд").

Безперечно новий і важливий крок був у ці часи зроблений **в ділянці прози.** В 70-их роках народилася на Україні реалістична проза. Франко творчою манерою певний час стоїть близько до модного Золя і старішого Фрайтаґа. Левицький, сві-

домо відштовхуючись від уславлених російських прозаїків і драматургів, — представників **чужого** духу, — береться до створення образів українців з різних верств суспільства. Він мріє про гігантську ґалерію постатей, як у Бальзака чи Золя.

Але з ряду причин ці задуми не могли бути у нас реалізовані. Та й на Заході під кінець століття настає **криза реалізму**. Через плаский натуралізм накреслюється дорога до **імпресіонізму,** до модернізму, неоромантизму чи, як часто воліють говорити, символізму. До натуралізму сходить в багатьох речах Левицький, Мирний, з нього починає як прозаїк Аг. Кримський. Мало плідну форму тенденційного роману, що надовго прищепився в той час в Росії, плекають Кониський і Грінченко.

Надходив момент зламу. Це помітно було і в нашій драматургії. Коли читаєш мемуари славетних засновників нового українського театру, відчуваєш, що наприкінці 19 в. етнографічно-побутові п'єси, як і історичні мелодрами, вибагливого діяча театру та і глядача з високими вимогами задовольняти вже не могли.

Література українська від літератур сусідніх народів відставала. Потрібний був новий крок, потрібне було зрушення. Із старих діячів на це наважився найміцніший, хто скаржився завжди на брак мужнього слова у сучасників, — **Франко.**

Наддніпрянщина, Наддністрянщина і Буковина висунули майже одночасно плеяду молодих прозаїків, що твердо стали на новий шлях. Імена Коцюбинського, Стефаника, Черемшини, Кобилянської, Хоткевича, Мартовича — зв'язані з модернізмом. На півдорозі від старого до нового залишались поети Олесь, Вороний, Чупринка і частково галицькі „молодомузці"...

Цілком виняткову, неповторну ролю в творенні української модерної поезії судилося відіграти Лесі Українці.

Виступивши спершу із збірками ліричної поезії („На крилах пісень", 1892, „Думи і мрії", 1899, і „Відгуки", 1902), вона відразу знайшла те справді ориґінальне, відмінне саме своєю силою, перейняте глибоко **національним духом слово,** яке змусило Франка назвати молоду поетесу „єдиним мужчиною" в тодішній українській літературі.

Це було горде, чарівне своєю свіжістю і рішучістю слово... Воно справді різнилося від солодкавого трафарету більшости Лесиних сучасників. **Правда, — хоча б гірка, — насамперед!** А друге — рішучість не йти второваними шляхами, властивість простувати лінією **найбільшого опору,** що лишалася на все життя. Шукання важких тем, ориґінальне їх трактування. Приміром, поетеса звертається до Данте. Традиційне поєднання образів, як відомо, це — Данте і Беатріче. Але Лесю Українку не цікавить Беатріче. Їй дорожчий спогад про дружину „вигнанця фльорентійського", жінку з забутим ім'ям, що була мовчазним, але вірним помічником великого поета в його тяжкім житті. Суворий подвиг без вінця за нього — приваблює поетку.

І так в інших речах: не Ізольда Злотокоса, а Білорука; не апостол Петро чи Іван — а Юда; не Гелена, а Кассандра; не мученики, що надхненно вмирали, викликаючи повагу, а адвокат Мартіян, який непомітно, все офірувавши і всіма зневажуваний, робитиме скромну, але велику справу. Не герой бучної мелодрами з минулого життя України, а „Бояриня" що задихається в моральній атмосфері Московщини.

Вона іде **відразу проти течії,** вносячи нове слово і роблячи його крицею, зброєю, мечем двосічним.

Слово, моя ти єдиная зброє,
Ми не повинні загинуть обоє,
Може в руках невідомих братів
Станеш ти кращим мечем на катів . . .

Замість прекраснодушного, але монотонного нарікання на долю, одноманітного оспівування селянських злиднів, безсилих сліз і абстрактних закликів до праці, у Лесі Українки зазвучала тверда непримиренність, безкомпромісовість.

Вона називає речі своїми іменами, гірко картаючи тих „паралітиків з блискучими очима", що обмежуються на наріканні і нидінні.

Ми навіть власної **не маєм хати,**
Усе відкрите в нас тюремним ключарям.
Не нам, обідраним невільникам, казати
Речення гордеє: мій дім — мій храм!

З граничною різкістю вона, дивлячись лиху в очі, говорить про найболючіше:

Народ наш, мов дитя, сліпеє зроду,
Ніколи світа сонця не видав,
За ворогів іде в огонь і в воду,
Катам своїх поводирів оддав . . .

І при безмежній любові до того народу вона не побоїться порівняти його з феллахами і паріями, а половинчастий протест інтеліґенції для неї „голоси несміливі, слабкії — квиління немовлят" . . .

Отже, боротьба . . . Слово — для боротьби! Фантазія поетична має навчити її —

Як світ новий з старого збудувати?
Як научить байдужих почувати?
Як розбудити розум, що заснув?
Як час вернуть, що марно проминав . . .

В ідеалі — образ „Грішниці", що гине за святу для неї справу. Смерть не страшна — бо прийде перемога. В ідеалі — лицар, що, смертельно поранений у бою, не знімає панцера, щоб той дужче стягав його і не дав зійти кров'ю передчасно. Спершу перемогти, а тоді загинути!

Мотив смерти з'являється часто. Але смерть однієї людини — це лише момент у великім процесі життя. Приречена на передчасну загибель поетка до неї ставиться з мудрим спокоєм:

Дивлюся я на смерть натури і благання
Я посилаю доленці своїй,
Щоб і **мені** дала кінець такий,
Щоб я була **спокійна** в час конання.
Ніхто щоб не почув тоді мого ридання,
Та й по мені не можуть сльози лить.
Сама в собі я буду жаль носить,
О доленько, сповни моє бажання!

Не знайшли читачі в тих ліричних поезіях багато представлених мотивів кохання. Десь в певний момент з'являються виразні натяки на тяжку втрату, що вносять дещо похмуріший, суворіший кольорит в особистому життю присвячені поезії.

Не це головне в ліриці Лесі Українки. Любов до рідної землі, безмежна туга за нею при спогадах про Україну і в прекрасній Ґенуї, і над Чорним морем, і в гарячому Єгипті. Гіркий, палючий сором за поневолення.

І ще продиктована безмежною любов'ю **ненависть до тих, кого ненавидіти** треба. А понад усе сталева певність, що рабству прийде край.

Без надії сподіваюся — ляйтмотив її лірики. Герой поеми, Роберт Брюс, пройнятий відчаєм після чергової поразки, сидячи в злиденній хатині, бачить, як знову і знову снує своє павутиння павук, коли вітер те павутиння розриває. І це дає йому прозріння. Він ще раз збирає однодумців і іде в бій. Перемагає, бо вірить в свою справу.

Так, не знаходячи належного розуміння серед сучасників, що відставали ідейно від неї, Лариса Косач уперто в нових і нових образах ставить перед ними ті ж **вічні,** а разом із тим такі злободенні, **пекучі** для України питання.

Коли прийшла пора творчої дозрілости, вона остаточно знаходить себе в жанрі драматичної поеми.

Сюжети для драматичних поем Леся Українка бере з різних епох, з історії різних народів.

Біблія дає сюжети для драматичних поем: „Самсон", „На руїнах", „Вавилонський полон", „В дому роботи . . .", „Йоганна жінка Хусова", „Одержима", „На полі крови".

З добою **первісного християнства,** переслідувань неофітів зв'язані: „У катакомбах", „Руфін і Прісцілла", „Адвокат Мартіян".

Клясична **античність** надихає такі речі, як „Кассандра", „Орфеєве чудо", „Оргія".

Західнє і східнє середньовіччя постає перед нами в „Магомет і Айше", „Осінній казці", „Камінному господарі", тоді як відгомін революцій 17 і 18 ст. чується в „У пущі" і „Три хвилини".

Нарешті, „Бояриня" представляє трагедію в українській сім'ї 17 в., а „Лісова пісня" створена на матеріялах народної словесности українського Полісся.

Виховані на етнографізмі, в кращім разі на побутовому реалізмі, сучасники намагалися якось пояснювати — іноді, що

нині здається трагікомічним, „виправдуючи" Лесю Українку, — чому вона, перейшовши до жанру драматичної поеми, виводила своїх героїв не в українській одежі і не в українськім оточенні.

Сьогодні, коли ми пережили модерністичні течії, пережили символізм і неоклясицизм, коли не викликає сумніву дальший ріст нашої літератури як літератури европейської, питання це здається анахронізмом.

Чому українець Шевченко написав поеми „Марія" і „Неофіти", а другий українець Франко — „Мойсея"? Чому німець Ґете писав „Іфігенію" і „Тассо", а брітанець Байрон „Дон Жуана" або „Каїна"? Чому сучасник Лариси Косач російський поет-символіст Блок писав „Хрест і троянда", бельгійський модерніст Метерлінк „Пелеас і Мелісанда", або „Синю птицю", а британець Вайлд „Саломею"?

Очевидно, шукання Лесею Українкою образів і сюжетів у світовій скрарбниці було доказом того, що **наша література дозрівала,** виходила остаточно **за межі** літератури провінціяльної.

Від реалізму, цілком в дусі передових модерністичних шукань того часу, Леся Українка переходить до трактування в мистецьких образах основних філософських, моральних проблем, які можуть хвилювати людину; питання життя і смерти, боротьби чи покори, волі і незалежности, любови і ненависти, свободи творчости і ряд інших завжди зв'язані з основною для неї і для всього нашого народу проблемою — бути чи не бути самостійній Україні, іти до волі чи скніти в ярмі?

Гострі, болючі питання розв'язує не народолюб Радюк чи Серпокрил або Калинович, породжений певним прошарком інтеліґенції, в певний момент недавнього для автора минулого або сучасности — герой, що несе розв'язання (а іноді лише поставлення) проблеми, введений автором тут в **умовну, підкреслено літературну** обстанову, він, а за ним **драматична боротьба** ідей, ніби **навмисне абстраґуються** від скороминущої сучасности. І такий спосіб творчости є цілком рівноправний із реалістичним.

Як відомо, в основі драматичного твору лежить боротьба. У Лесі Українки борються не стільки герої, скільки ідеї. Тому її твори є твори філософічні. Замість зовнішньої боротьби, — розвивається думка, ідея в глибоко філософському спорі, і філософія ця не спокійно споглядальна, а насичена **палкою пристрастю.** Новим кроком в модернізмі (чи символізмі, неоромантизмі) є глибина, багатопляновість образів. І досі з непорозуміння говорять про символізм там, де є насправді лише алегорія, як, наприклад, у Олеся. Образи Лесі Українки не є просто масками чи алегоріями, щоб прикрити з цензурних або яких інших міркувань певну істину, певну мораль: вони далеко глибші, дають підставу і досі сперечатися про питання, постав-

лені ними 1) **взагалі** і 2) в системі зв'язків із тодішньою українською дійсністю.

Так, скажім, в п'єсі „У пущі" поставлена взагалі проблема творчости, проблема волі індивідуальности мистця. А одночасно можна думати, що в творі дається відповідь на дразливе в умовах тодішньої української дійсности питання — чи має право мистець творити так, як підказує йому геній, чи повинен своєю творчістю служити певним громадським гаслам?

В „Оргії", що горить ненавистю до гнобителя-чужоземця, трагедія Антея і Неріси розкривається і витлумачується легше. Перегукується з сучасністю виразніше, являючи гострий протест проти поневолення України, засуджуючи тих, хто поніс своє мистецтво на втіху ворогові.

Але низка поем досі є об'єктом літературних спорів. Скільки, наприклад, дискусій викликає найгостріше поставлена проблема самопожертви і героїзму в драмі „Адвокат Мартіян"! Або як складно поставлена проблема **влади і волі**, громадського обов'язку і особистих чеснот в „Камінному господарі", де Лариса Косач цілком по-новому інтерпретувала сюжет про непереможного спокусника жіночих сердець Дон-Жуана, який за триста з чимсь років **заполонив і десятки письменників** з різних літератур світу, що раз-у-раз до нього поверталися.

Характеристичне для нашої поетки є те, що вона при всій пристрасті, з якою обстоює істину, — саме тому, що ця істина є для неї незаперечна, — в драматичній боротьбі ідей дає своєму героєві — антиподові, противникові ввести в дію всі свої арґументи. Ця сміливість, при не досить глибокому продумуванні твору, може часом злякати. Наш ворог розгортає ніби таку людську, таку непідкупно щиру арґументацію, наприклад, в „На полі крови", яку дозволити йому можна лише при наявності найглибшого проникнення в людську душу і при найтвердішому переконанні в **своїй** правді.

Леся Українка безперечно являє собою одну з вершин в українській літературі. Як і кожного майже велетня мистецтва слова її важко категорично віднести цілком до того чи іншого стилю: реалістичні оповідання, романтизм і клясичні мотиви, що становлять її набуток, дають підставу говорити про **дуже складні** впливи її на пізніших творців.

Без неї не повним був розвиток українського модернізму, а без модернізму важко уявити собі як досягнення неороманстичної та неореалістичної прози XX віку, так і наш символізм, неоклясицизм, неоромантичну драму М. Куліша і багато явищ, без яких не було б українського ренесансу XX віку.

Найновішій українській літературі, новому відродженому після великої національної революції суспільству Леся Українка передала свою творчість як продовження ідейної спадщини Тараса Шевченка.

Гаряча, безмежна любов до народу і батьківщини в'яжуться у них обох із **безмежною ненавистю** до гнобителя. Ця нена-

висть кипить у поезії Шевченка і нею ж горить уся творчість Лесі Українки. Не раз говорилося про афористичність поезії Лесі Українки. Згадаймо, які афоризми — заповіти лишила вона нам. Це заклик до діяльної, активної любови до рідного краю, яка накладає **обов'язок ненавидіти:**

Що ж — тільки той ненависти не знає,
Хто цілий вік нікого не любив!
Боротись до кінця, без пощади —
Не ми уб'єм, то нас вони уб'ють!

Гнів Лесі Українки такий близький непримиренності, палко- му гніву Шевченка —

Убий — не здамся!

„Що сльози там, де навіть крови мало?" — тут ідеться про ту саму відданість справі, яка Шевченка спонукала гостро виступати проти тепленького ставлення до поневоленої батьківщини.

Як і Шевченко, Леся Українка, коли треба, **ламаючи** звичні **на той час поняття,** втілювала свої ідеї в образи, поглядно далекі від української дійсности.

Автор „Марії" і „Неофітів", автор наслідувань псалмів і пророків може перший надхнув Лесю Українку на звертання до античности та первісного християнства.

Подібно до автора „Гайдамаків" і „Подражанія Осії", поетка бачить перед собою **страшні катастрофи,** якими назнаменоване народження майбутнього світу. „Fiat nox", „Кассандра" — це передчуття великого гніву, що впаде на землю. Яке це далеке від солодких утопій народників і яке близьке суворим, мужнім духом до Шевченка.

А поряд із цим ніжне чисто Шевченківське проникання в душу народну, проймання народною поезією. Не дарма Леся Українка майже ціле життя носить спогад про шепіт рідних лісів, незадовго до смерти втілюючи його в незрівняну „Лісову пісню".

Але над усім — Шевченків порив до волі, за цілковиту свободу, за право творити **своє життя.** Дерзання, ім'я якому **прометеїзм,** — це стихія Лесі Українки.

Як Шевченко, вона безмежно вірить у **здійснення мрії,** в переможний час **визволення,** сучасницею якого їй не судилося бути.

Для нашого покоління спадщина непримиренної Українки є священною скарбницею. І сьогодні, згадуючи Ларису Косач, повторимо слідом за одним з її героїв: —

Благословенне слово, що гартує!

ОЛЕКСАНДЕР ОЛЕСЬ

Чи треба говорити про те, що в Олесі українська література має постать епохального значення?

Це очевидно для кожного, хто в свідомому віці, — хоча б і дуже молодим, — переживав бурхливі роки національної революції. Інша річ, що об'єктивної оцінки його творчости ми досі не маємо. Бо, замість докладних розвідок, спокійно і широко написаних, можемо користуватися лише критичними статтями, позначеними полемічним спрямованням або особистими спогадами. **Не** вільні від суб'єктивізму статті навіть найавторитетніших літературознавців.

З одного боку, знаходимо **захоплені оцінки,** самі суперлятиви без спроб глибшої тематичної і стилевої аналізи.

Михайло **Грушевський** говорив про Олеся як про „найбільшого з нині живучих поетів України" — а це в 20-их роках багато до чого зобов'язувало. Сергій **Єфремов,** один час найбільший авторитет, у всякім разі найпопулярніший критик 10-их і 20-их років, писав про „першорядний талант", про „першорядного лірика", в роки революції твердив, що як Винниченко репрезентує українську прозу, так Олесь репрезентує поезію. Він казав:

„Обурення проти насильства, гніву за скривджених повно в поезіях Олеся 1905-07 рр., і в них він дає такі гарні зразки громадянської справді високої поезії, **до якої по Шевченкові ніхто ще так високо не здіймався на Україні..."** (сказав це критик, який чимало написав про Франка і, хоч небагато, писав і про Лесю Українку).

І вже далеко пізніше, після того, як у своїх працях не раз дуже критично висловлювалися про Олесеву поезію і неоклясики, поети-літературознавці — Павло Филипович. Микола Зеров, і поети-критики вісниківської плеяди. як Є. Маланюк, і дослідники нової української лірики, як О. Білецький, і критики сучасної еміґрації, чуємо голоси видатних літературознавців із тією ж найвищою оцінкою. Так всього чотири роки тому проф. **Леонид Білецький** писав: „Олесь є один із найбільших ліриків світу... В його творчості... чуються такі тони й такі акорди, які зустрічаються мало в кого із світових ліриків... вони... органічно виростають із рідного українського ґрунту і невіддільно зв'язані з українською національною традицією й поетичною минувшиною України. З цього погляду Олесь є (повторюю) **найбільший національний поет світу,** бо поєднав найболючіші питання української нації з наймодернішими вимогами поетичного мистецтва" (Укр. вісті, 1946, чч. 31-41).

Думаємо, що Олесь, із своїми безперечними заслугами в розвитку нової української лірики, не потребує таких пересад в оцінці його творчости, і спробуємо спинитися на причинах, що викликали гострі розбіжності в оцінках.

Нам здається, що „проблема Олеся", за висловом Віктора Петрова (Рідне слово, 1946, VII), — це проблема історичної оцінки ролі так званого українського модернізму. Модернізм (інакше його називали за прикладом чужих літератур — символізмом, декадентством) прийшов в українську літературу в умовах, цілком відмінних від становища в літературах сусідніх, де були кращі, нормальні обставини національного розвитку. За винятком не оціненої своєчасно пізньої поезії Франка і зовсім серед маси сучасників непопулярної Лесі Українки — панувала переважно публіцистична поезія групи народників з обов'язковим колом **громадських тем** — це „минулі нещастя і сучасні злидні" селянства, це зображення соціяльного, часом і національного гноблення. Темнота і безправ'я селян, безвихідь і безнадія... І далі — заклики до праці на користь рідного народу, — заклики абстрактні, — як абстрактною в ті часи була і програма „свідомої інтеліґенції". Нарешті, виявлення готовости постраждати на громадському шляху, пов'язані з вірою в краще майбутнє. Сама народницька критика (в особах О. Грушевського і С. Єфремова насамперед) відзначала перевагу публіцистики над мистецтвом у творах, писаних практичними діячами, повсякденна героїчна робота яких не давала часу на поезію, що її вони і розглядали як справу другорядну. Одноманітність мотивів і лексики — „тьма", що оповила „рідний край, „менший брат", „стомлений люд" (навіть на любовне побачення викликала популярна поезія: „Вийди, коханая, працею зморена..."), „обездолений люд", „терновий вінець", „кайдани", — в найбільш оптимістичних: „світоч ясний", „шлях до волі", „віра світла" — все це створювало пересічний сірий тон. Ми говоримо про **загальний тон, загальне тло,** на якому належно не сприймалися сповнені сили й індивідуальности, оригінальні поезії Франка і Лесі Українки.

Прийшли в перших роках нового століття поети, що проклямували нову естетику. Модерністи заявили про своє право на вічні теми — безсмертя „голубого неба", кохання, індивідуального щастя. Від наслідування фолкльору і Шевченка, якого тоді ще сприймали лише як „народного", тобто фолкльорного поета, від селянської лексики переходили до европейської поезії, до збагачення ритмів і рим, строфіки і образности, до наближення до видатних сучасників у сусідніх і західніх літературах. Все це сприйняте було нашою, народницькою в основі критикою, як справжнє запровадження західнього **символізму,** до якого безоглядно залічували все, що відходило від старої народницької школи (Олесь, Вороний, Чупринка, поети „Молодої музи").

Так Олеся оголосили символістом. Це дало пізніше привід

до літературно-критичної дискусії, до того, щоб його, сказати б, „розвінчувати". Тут, на нашу думку, в значній мірі й було зерно свого роду літературного непорозуміння. Справді, чи треба було вимагати від Олеся символістичної поезії?

Олесь виступив із збіркою **„З журбою радість обнялась"** (1907), в якій виразно виявилися його властивості. Поезії ці, за висловом Зерова, „вражали... свіжістю й безпосередністю, приємною відсутністю... учительного тону старших поетів". Справді Олесь звернувся до таких тем і дав таке їх опрацювання, поєднане із присутністю форми, легкістю й гармонійністю віршу, що швидко завоював усі симпатії прихильників українського мистецького слова. Це був виразний крок наперед супроти старших сучасників (не тільки недавно перед тим померлих Кониського і Грабовського, але й Чернявського, Грінченка, Кримського, Старицької-Черняхівської).

В цій збірці і в дальших виступила українська суб'єктивно-лірична стихія, лірика **природи** насамперед, лірика ляндшафту, настрою. Далі лірика самого захоплення рідним словом — **поетизації** його, що була така відмінна від утилітарного підходу до слова-проповіді, — слова-пропаґанди у народників.

Пам'ятаєте цей, багатьом з дитинства рідний гімн українському слову:

О, слово рідне! орле скутий!
Чужинцям кинуте на сміх!
Співочий грім батьків моїх,
Дітьми безпам'ятно забутий.

О, слово рідне! Шум дерев!
Музика зорь блакитнооких,
Шовковий спів степів широких,
Дніпра між ними левій рев...

О, слово! будь мечем моїм!
Ні, сонцем стань! вгорі спинися,
Осяй мій край і розлетися
Дощами судними над ним.

Не ховаючись, не десь осторонь, а просто в центрі поетової діяльности — особисте: лірика ніжности, інтимности, кохання. Шамрай справедливо говорив, що суб'єктивна лірика „в творах Олеся залунала з нечуваною до того ніжністю та інтимністю. В цьому значення творчости Олеся і в цьому секрет його великого впливу на сучасників". В цьому — це справді, але не тільки в цьому.

Те, що робили Олеся „королем поетів", — як іронічно дехто говорив, — не обмежувалося новим відкриттям для молодого покоління української поезії тонких переживань, кохання, суму, природи. Покоління учасників і сучасників національної революції єднало з Олесем спільне переживання моментів піднесень і упадків, перемог і поразок, окрилених надій і суму —

того, що єднало це покоління із змаганням за національну перемогу, за свою державу.

Звідси той інтимний зв'язок цілого покоління з Олесем — співцем національної боротьби.

Благання до народу пробудитися і сподівання цього — один з провідних мотивів збірки „З журбою радість обнялась":

Вірю я, що обороне
Сам себе мій край...
О, мій велетню — Самсоне,
Пута розривай!

(1906)

А поряд гнів і передчуття боїв:

Ой, не квітни, весно, пишними квітками,
Бо народ мій встане,
Розіб'є кайдани,
Вкриє світ димами,
А поля тілами...

і особливо той, такий популярний у свій час заклик:

Тихо з повіток плуги витягайте,
Куйте в проваллях мечі...

Часи поразки після 1905 року, часи реакції позначені у нього характеристичною для більшости революційної націоналістичної інтеліґенції — сучасників Олеся — цілковитою журбою і зневірою. Згадаймо „Айстри" „Конвалія", „Пісня сліпих", — адже й далі

... Люд блукає по пустині,
І Бог далеко від землі.

Адже немає перемоги „По дорозі в казку".

Природно, що національна революція 1917-18 років породжує у Олеся ряд ентузіястичних поезій, він стає ніби бардом її, але, як чутливий резонатор, із тим більшим відчаєм стежить за важкою боротьбою:

Пішли! Хорогви розгорнули
І з гімном на устах пішли!..
Так розгорнувши вільні крила,
З високих скель летять орли.

Ідуть! Це в мене в серці їх хода лунає
Це гнівна пісня їх гремить...
О, Боже, Боже всемогутній,
Лиши мені на вік цю мить.

Біжить, тікає ворог лютий...
І дзвони радісно гудуть,
Я бачу в серці їх хорогви
І чую — як вони ідуть.

Він виливає плач свій в одній з найміцніших книжок „Чужиною" (1919). „Патос його революційних поезій підкупає своєю щирістю й красою вислову, даючи безперечно видатні зразки

громадянської лірики. Такі його вірші, як „Ми плакали на цвинтарі безсилі" чи „Жалібна пісня", являються взагалі кращими в його творчості" (Шамрай).

Згадуємо ці моменти в творчості Олесевій, щоб повернутися до питання про істоту Олесевого модернізму. В чому його відмінність від попередників, — це річ, навколо якої особливого спору немає.

Тоді як народники відсували естетичні, художні цінності на задній плян, переспівували народну пісню й лишалися в визначеному публіцистичними завданнями колі тем, Олесь, як і інші модерністи, з цим поривав, знаходячи і незрівняно багатші мотиви, і вводячи — замість фолкльору — літературні образи, і будуючи свої поезії за іншими принципами.

Але чи був він символістом? Чи справедливо було вимагати від Олеся давати „складний і химерний матеріял асоціяцій, що характеризує символічну поезію" з її поліфонією, многопляновістю образів? Думається, що гострота заперечень Олеся, яка позначає перехід до нової поетичної, критичної і читацької ґенерації, базувалася на бракові спільного критерія оцінки. Народники, які не добачали безперечних елементів дійсного модернізму у Франка, Лесі Українки, Коцюбинського й відсували їх (як Єфремов) назад у 90-і роки, — алегорії Олеся брали за символи, оновлення громадської поезії покоління 90-их же років у Олеся — за символізм. А коли, з запізненням, на Україну прийшов справді символізм (дуже ненадовго), критики не без підстав питали — де ж у Олеся символізм, і його не знаходили.

Позначений, за висловом В. Петрова, „нутряним принципом стихійної творчости", що „означав для Олеся повноту розкриття ним себе як поета" — шлях Олеся вів, звичайно, не до символізму, як і не до неоклясики. Це не була поезія історіософії пізніх збірок Франка, це не була поезія діялектичної боротьби принципів, як у Лесі Українки; не було там тонів потойбічного, як у Філянського.

У Олеся було своє історичне завдання, і він його виконував, як і більшість молодомузців, як у прозі нашій Васильченко — це відновлення романтизму. В грізній, похмурій атмосфері 40-их років минулого століття, після розгрому кирило-методіївців і катастрофи з Шевченком, ґвалтовною смертю мало не згинув наш романтизм. Досягши в Шевченковій поезії найвищого, що міг дати, він у ряді бічних, теж цілком законних ліричних жанрів лише пробував себе виявляти.

Ми здебільша не помічаємо, що наша музикальна нація майже (за небагатьма винятками — Забіла, Петренко) не лишила поезій-романсів, якими, наприклад, пишаються росіяни. Далі на розвиток поетичного слова серед інтеліґенції у великій мірі впливає лірична медитація (роздум), далі така розвинена в інших літературах інтимна, альбомна поезія, романс. Ці жанри у нас лише намічалися (досі не маємо доброї збірки романтич-

ної поезії Шевченкових сучасників). Народники цього не культивували.

Ті, хто прийшов під прапором модернізму, — символістами, за небагатьма винятками, не були.

Задушений в масових виявах, романтизм в українській поезії, однак, не вмирав і, відродившись, зокрема, в творчості Олеся, з його „безпосереднім і сильним хистом" (Зеров) дав те, чого не вистачало українському суспільству — романтичну лірику — насамперед, романс, тобто поезію, близьку до пісні, що зворушувала, що ставала відкриттям для сучасників. Це те, що робило поезію Олеся такою доступною для пробуджених українських читацьких мас.

І той внутрішній зв'язок із українським романтизмом іде лінією не тільки романсу, як хоча б „Любов":

— О не дивуйсь, що ніч така блакитна —

Які можливості, на жаль, не реалізовані, мав Олесь у жанрі ліричної медитації, на це вказують його „Як жити хочеться" —

Як жити хочеться! Несказано, безмірно...
Не надивився я ні на зелену землю,
Ні на далекі сині небеса.
Я не наслухався ні шуму рік широких,
Ні шелесту лісів дрімучих,
Ні голосу пташок, що вихваляють світ.
Я все життя горів на огнищу людському,
Я все життя неначе був розп'ятий
За злочин чийсь на вічному хресті.
Я все життя збирався тільки жити,
Дивитись, слухати і пити
Нектар із келиха краси... —

і „Така глибока втома" в збірці „Чужиною".

Цей же глибокий зв'язок із романтизмом виявляється в воскрешенні й збагаченні дещо декоративного, але якого ж українського Федьковичевого буковинського ліризму в поемі „На зелених горах", що саме її, а не яку іншу хочется пов'язати з „Лісовою піснею" і „Тінями забутих предків".

На храм збираються гуцули;
Встають до ранньої зорі,
Виймають ремені, кресані,
Тобівки файні, киптарі.

Давно, давно гуцулки встали,
Шумлять — щебечуть говіркі...
Як мак червоний, в барвних строях,
І в огальонах, як зірки.

Як сарни, сходять полохливо;
Мов квіти, в доли з гір ідуть,
То зникнуть в травах на хвилину,
То знов під сонцем розцвітуть.

Іде, жартує з ними легінь,
В руці у його топірець
І фист на збоченій кресані, —
Співак, музика і стрілець.

Дискусія про Олеся не скінчена. З часом вносяться в неї корективи. Тим паче, що й представники ґенерації, яка гостро критикувала Олеся, ніколи не відмовляли у визнанні його великого хисту. Маланюк, що в 1920-их роках говорив про поезію Олеся, як про минуле, „покійне" — два роки тому писав про „яскравий і безсумнівний талант" його, „безпомилковий жест, тон, розмах", про „природний мистецький смак".

А для історичної ролі виступу Олеся в українській ліриці передреволюційних років глибоко справедливі слова того ж Маланюка:

„Дві перші книги Олеся були для найстаршого покоління — откровенієм, а для нинішнього старшого (цебто тоді юнацтва) — незабутнім спогадом ранньої молодости й весни, чимсь на подобу першого кохання, що його, як відомо, забути не можна".

МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ

В ясний травневий день 1933 року пострілом в скроню заподіяв собі смерть Микола Хвильовий, відомий український письменник і публіцист, що здобув собі славу незвичайно гострими виступами, які були засуджені офіційною громадськістю імперії, до складу якої була приєднана Україна.

В той день померло багато його земляків. Вони не були самогубцями. Вони вмирали серед молодих ланів жита і пшениці, серед моторошно притихлих зелених українських сіл і хуторів — притихлих, бо там не співали дівчата, не подавала свого голосу худоба, не кричали півні, не чути було псів. Вони, ці земляки Хвильового, вмирали з голоду.

Про смерть Хвильового в офіційних часописах з'явилася коротенька замітка, що констатувала самий факт.

По цей бік залізної завіси багато писали про нього і про його діяльність, як багато писали і про смерть його земляків. По той бік завіси лише в одному місячнику з'явився докладний некролог і опис похорону. Незабаром про померлого не можна було вже знайти нічого. Трохи згодом і твори його непомітно зникли з полиць бібліотек. Імперія не любила, коли письменники, що мусіли б її славити, ставали самогубцями.

Хвильового в пресі перестали згадувати. Лишився хвильовізм, як небезпечний натяк, але й він незабаром потонув у поширених назвах „головної небезпеки для мирного життя на Україні" — **петлюрівщина, націоналізм.** По той бік завіси стало добрим тоном не згадувати про нього, як ніколи не згадували про мільйони його земляків, що вмерли в 1933 році.

По цей бік згадували і згадують. Але з об'єктивною оцінкою досі справа стоїть незадовільно. У всеукраїнському маштабі говорять рідко і то лише одиниці. І партійний квиток — в прямому чи посередньому сенсі — заступає будь-які серйозні оцінки в суспільстві, розбитому на групи і секти.

А тим часом постріл Хвильового набрав відразу ж символічного значення. Стало ясним, що Хвильовий — безперечно одна з найяскравіших постатей у плеяді письменників і мистців України 20-их років, що згуртувалися переважно в тодішній столиці — Харкові.

З Харковом прийнято зв'язувати уявлення про брудне торгове місто 19 віку, пізніше — про закований у бетон і асфальт прозаїчний центр східньоукраїнської індустрії. Місто, що в 20-их роках надзвичайно розросталося в результаті перебудови, яка дала йому найбільший в Европі майдан і на ньому кам'яну гору, за висловом А. Барбюса, — дім на 14 поверхів. І як

це не суперечить загальному уявленню, Харків — місто, овіяне романтикою творення українського майбутнього. **Колонізатори східніх степів** — Слобожанщини в 17 в. принесли сюди з Правобережжя українську традицію.

Мрійник Сковорода з'являється і зникає тут, мандруючи по Слобідській Україні. Велика тінь його дає надхнення фундаторам першого на Україні університету. Харківські романтики — поети і професори, за прикладом романтиків англійських і німецьких, відкривають народну скарбницю, розгортають етнографічну і літературну працю, підготувавши своєю діяльністю виступ кирило-методіївців. Це місто Потебні і Сумцова, Щоголева і **Олеся.**

В 20 віці, коли після поразки армії УНР українське культурне життя, здавалося, мало завмерти, — Харків несподівано став центром великої роботи, яка — попри всі неґативні сторони її — набула нечуваних розмірів. В цій ґрандіозній роботі одне з найпомітніших місць належало Миколі Хвильовому.

Обставини, в яких українській молоді довелося робити вибір куди іти — були дуже складні. Ми не можемо тут докладно аналізувати причини того, чому певна група діячів опинилася серед тих, хто боровся проти УНР, при чому з переконанням, що роблять вони цю справу для **України.** Ми констатуємо факт, що була група **мрійників,** які вірили, ніби можна будувати Українську Совєтську Державу в **союзі** з **силою, що створена була на основі національної ідеології, в суті своїй глибоко ворожій прагненням нашого народу до самостійности.**

Вони були **мрійники,** бо, очевидно, щиро сподівалися робити свою справу, не зважаючи на цю глибоку внутрішню суперечність.

Але вони були і великими **практиками,** бо, переборюючи страшні труднощі, зробили велике діло. **Вимушений** народом у уряду курс на визнання нашої культурної автономії (так по суті стояла справа, коли говорити реально) вони використали для розгортання нечувано широкої праці.

Їх справою було те, що в школі — від **початкової до високої** — залунала наша мова, що створена була **преса,** розгорнулася небачена **видавнича** робота; що **наукова** праця об'єднала на українському ґрунті десятки інституцій і тисячі українських науковців, що **мистецтво** вийшло за **межі провінціяльного** і що в той період **література** змогла іти вперед до справді европейського рівня. Це було вперше в історії України і . . . це все було наслідком того, що народ **палав гнівом** — цим він здобув поступки, а когорта Хвильових ці поступки використала.

В основі всієї діяльности тієї когорти лежав глибокий **конфлікт між сподіваним і сущим.** Контрасти, що спершу приховані, офіційно заперечувані й затушковувані, виступали дедалі гостріше, неминучість приходу катастрофи, що, скрадаючись, наближалася невблаганно, — все це усвідомлювалось,

відчувалось різними постатями, різними індивідуальностями по-різному. Все це породжувало трагізм доби.

І без розуміння суті цього конфлікту будь-які спроби інтерпретувати творчість нерівного, мовляв, розхрістаного Хвильового будуть спробами з невідповідними засобами.

Ми не будемо спинятися на перших творах молодого Хвильового, що, повернувшись із війська (на боці червоних), став одним із організаторів, як тоді казали, **жовтневої літератури.**

Виступає він у 1921 році в альманасі „Жовтень". Спершу це — поет, шукач нової форми (імажинізм). Такі є **„Молодість"**, **„Досвітні симфонії"**, поема **„В електричний вік"**.

В 1923 році прийшла невелика книга в синій обкладинці — **„Сині етюди"**. Це була книга прози, що з'явилася по великій павзі . . .

В усі критичні доби в нашій літературі на перше місце виходить якщо не пісня, то вірш. Дума уславила 17 вік.

Історична пісня, баляда і поезія мандрівних дяків визначили обличчя творчости 18 віку і підготували прихід „Енеїди". Поемою почалося відродження в 19 віці. Творення літератури народною мовою принесло Котляревського, харківських романтиків і нарешті геніяльного Шевченка. Наскільки тут поезія випередила художню прозу!

Коли прийшла криза початку 1920-их років, і тут в перший час **по обидві сторони залізної завіси** заговорила лірика.

Проза народжувалася, — точніше відроджувалася — в муках. Тут потрібне було не лише відчуття, а й зрозуміння доби.

„Сині етюди" — книга **імпресіоністичної, ліричної,** як тоді казали дослідники, **орнаментальної** прози. Прислів'я говорить: „Кожного мистця можна судити лише на основі тих законів, які він сам визнав". Отже дарма шукати в „Синіх етюдах" складного, стрункого сюжету. Це — етюди. Образ подається фіксацією вражень і почуттів, як у ліричному вірші.

Звідси лірична, імпресіоністична мова, звідси несподівано обірвані речення. Звідси багатопляновість, позірна невпорядкованість композиції, що при поверховому підході до справи здається хаотичністю.

Це модерна проза — малозрозуміла для тих, хто не пройнявся методою останніх етюдів Коцюбинського, творів Хоткевича, Стефаника, Черемшини, проза для підготованого літературно читача — аж ніяк не аґітка, не пропаґандистська література. Цій творчій методі в основному лишається в новелях вірним Хвильовий і далі. Лише в „Вальдшнепах" — романі (не закінченому) — вводить він, замість лірики, публіцистично-філософські спори. В сатиричних новелях він теж відходить дещо від улюбленої імпресіоністичної манери, удаючись до засобу удавано об'єктивного зображення зовнішньої дії — ніби навмисне наївно спокійно сприймає те, від чого його душа кричить.

Розгортаючи „Сині етюди", збірку новель „Осінь" чи який інший мистецький твір Хвильового, ви входите в світ людей, що і позитивним і неґативним нібито — відрізняються від сірого, каламутного оточення, українських буднів часів непу. Але прочитавши і подумавши, визнаєте, що в них лише **підкреслене** те, що характеризує добу. Це ніби згустки почувань, думок, переживань автора, який аж ніяк не є об'єктивним спостерігачем. Він жадібно накидається на явище, напружено, з тривогою вдивляється в героя, а потім замріяно, уривчасто, сам себе перебиваючи, щось несподівано — за незрозумілою на перший погляд асоціяцією — згадуючи, нервово, гарячково, захоплено чи з утомою оповідає.

А в центрі думок, розірваних ніби почувань і асоціяцій — Україна. Пейзаж — це рідний пейзаж Слобожанщини, яку він виходив під час походів у роки війни і пізніше — з мисливською рушницею і вірним псом. Він, як ніхто, вмів той пейзаж поетизувати, поетизувати ліси охтирські й полтавські, степи й річки. Досить згадати етюд „На озера". На тому степовому чи лісному пейзажі діють герої — романтики. Не шукаймо детальної розповіді про бої 17-20 років.

Ось сутичка партизанів із червоною міліцією в „Солонському лісі"; ось трагічна постать молодої жінки — „Кота в чоботях". Ось кілька епізодів з воєнного побуту в „З Вариної біографії". А де ж уславлення перемог тієї панівної партії, квиток якої носив у кишені Хвильовий? Цього нема. Є герої, що присвятили колись себе цій боротьбі. Нині це глибоко розчаровані, надірвані неврастеніки, які ніби здивовано озираються навкруги, питаючи: Де та загірна комуна, в ім'я якої гинули і гинуть тисячі? .. Які наслідки всього того виру, кишіння мільйонів, кипіння пристрастей? Де відповідь? „На глухім шляху" все так само глухо і занедбано. Революція виявилася в боях, пожежах і продрозверстці. В школі „власть на місцях" жене самогон. Дико і непривітно. Від „Леґенди" далеко . . .

Чимсь тривожним, неспокійним дихає нерозгадана стихія мільйонів народу, що піднявся був на повстання, як тривожно дихають солонські ліси. Ясно, повстання не принесло розв'язки. Загадка лишається і в майбутньому. А сьогодні? Хвильовий відповідає окремими авторськими ремарками: „Темна наша батьківщина" . . .

„А сосни гудуть, гудуть. Чого ж так сосни гудуть? Ох, ви сосни мої, азіятський край! . . "

Подивіться, який колосальний контраст із офіційно приписаними соціялістичними реалізмами! Є **минуле** України, зокрема минуле Лівобережжя, минуле Слобідської України. Воно примушує автора раз-у-раз шукати зв'язків між давнім героїчним минулим і минулим недавнім — минулим того повстання, що сколихнуло було ліси українські, прошуміло і . . . лишило сосни густи, як гули вони довгі століття.

Це Шведські могили, чумацькі шляхи, Мазепа . . .

Це стихія повстання недавнього, що лунає в пісні:

Гей, я козак, звуся воля,
Українець з Гуляй-Поля.
Гей шуми, моє вино,
Йде за правдою Махно...

і що повторює стару історію України...

...і заспівав один повстанець:
— Ой, Морозе, Морозенку, ти славний козаче!..

Є минуле — і є майбутнє. Загірна комуна, про яку мріє вмираючий герой в „Синім листопаді". Щось ніби „голубі далі соціялізму" з Кулішевого „Народного Малахія", які нічого спільного з дійсністю, з практикою не мають.

Так, є минуле, овіяне чаром романтики, і є величне, героїчне майбутнє — Загірної комуни, тієї прийдешньої України, тієї Марії — прекрасної дами нашого співця, яка повинна народитися в вирі боротьби і страждань нашої „духмяної", буряної, мовляв Хвильовий, „м'ятежної" епохи.

А сучасність!.. Де проєктується в цій сучасності оте романтичне минуле Мазепи, шведських могил! І як із сучасности глухого села і непівського міста знайти перехід до омріяного майбутнього? Відповідь має дати образ інтеліґента-революціонера, що сказав би авторові правду. Але ми знаємо — такої правди не було і не могло бути. Бо замість гармонії, замість сучасности, перейнятої традиціями славного минулого, сучасности, що була б закономірним переходом у майбутнє, був трагічний конфлікт.

І тому герої Хвильового не могли не бути зламаними, нездоровими, трагічними.

Ви берете „Осінь", „Пудель", „Санатарійну зону", „Редактора Карка". Інтеліґент тут хворий душевно. Він був здоровим, поки був у вирі боротьби, поки за зовнішнім рухом війни не почував, захоплений облудними гаслами, куди він іде. Війна відгомоніла. Постало питання — а далі куди? І побачили всі герої Хвильового, що вони в глухім куті, в „Завулку", — як названа одна з найстрашніших, найбезнадійніших його речей. Тому всі вони шукають відповіді, вони роздирають себе сумнівами, боляче допитуючись правди. Вони по кісточках перебирають недавнє минуле („Санаторійна зона" — Я думаю, що махновщина — це трагедія лівобережної інтеліґенції...). Вони неврівноважені, експансивні, розхрістані, легко схиляються до екстраваґантних вчинків. І багато з них — кандидати в самогубці, як редактор Карк, який носиться заглиблений в думки по Харкову, вдихає гнилу вогкість, що нею дмухає заболочена Лопань, і спиняється нарешті над шухлядою з револьвером. Вони — кандидати в самогубці, яким був сам м'ятежний Микола Хвильовий.

А є й інші герої. Не збанкрутовані романтики, які вічно аналізують, шукаючи відповіді на питання — де саме зроблено

помилку ... Ні, вони інші. Це ті огидні гриби, що виросли на гнилому болоті непу.

Це представники панівної партії, самозадоволені й пихаті, це інтеліґенти, що, пішовши шляхом компромісів, добре пристосувалися до нового оточення. Колись вони подавали надії. Тепер вони огидні і злочинні. Це герої „Свині", „Завулка", це „Ревізор", це „Іван Іванович".

Вражає тут контраст між високими гаслами, пишномовною, офіційно-стандартною фразеологією з підхопленими найновішими льозунґами чергової політичної кампанії і брудним, обридливо жалюгідним побутом обмеженого, самозадоволеного міщанина.

В цій критиці Хвильовий не сам. Поряд із його героями виступають потворні постаті з „Непії" і „Без ґрунту" Г. Епіка, з „Визволення" та новель Копиленка, з „Образи" Любченка.

Як би хто не сприймав творчість Хвильового, мабуть усі погодяться на тому, що найбільше враження справляє романтична новеля **„Я"**.

Очевидно тому, що в цій новелі Хвильовий міг далеко більше сказати, ніж в речах пізніших, де езоповою мовою намагався ввести в облуду тих, хто ні на крок не випускав його з-під своєї уваги в останні вісім років його життя.

Як відомо, новеля — (розповідь подається від першої особи) — побудована на конфлікті між любов'ю героя до матері і його обов'язком члена чорного трибуналу комуни послати матір на розстріл. Новеля ця глибоко символічна. В ім'я тупого, згори накинутого обов'язку, під тиском інших членів трибуналу — позбавленого будь-яких людських рис доктора Тагабата і Деґенерата — для блага „революційної справи", не бачачи в тому ніякої справедливости, герой має розстріляти ніжно любиму матір, маленьку, тиху старенькy, заарештовану разом із групою черниць. Та обставина, що новеля була написана не пізніше, як за 10-11 років до трагічного кінця, лише потверджує думку, що Хвильовий від самого початку стояв у гострому конфлікті з оточенням і самим собою, а не прийшов до нього шляхом розчарувань. Думаємо, що „очарувань" і не було. Конфлікт-роздвоєння був неминучим, росла лише його гострість, оголялася дедалі його внутрішня суть.

Три моменти особливої гостроти в діяльності Хвильового хочеться відзначити:

1. „Я" — ставить найстрашнішу проблему: пішовши тим шляхом, яким пішов Хвильовий і багато хто з ним — чи не зроблено непоправної, трагічної помилки?

2. 1925-1927 років Хвильовий кидає свої гасла і пише роман „Вальдшнепи", де з усією гострістю поставлено найважливіші проблеми українського ренесансу 20-их років.

3. Момент фатального конфлікту, коли ліквідуються всі основні здобутки „епохи українізації, мільйони селян умирають з голоду і лунає останній постріл Хвильового.

Роман **„Вальдшнепи"** являє собою спробу далеко конкретніше і одвертіше поставити болючі питання дійсности, ніж це зроблено було в інших творах. Роман насичений публіцистикою і філософією. В діялогах на сторінки журналу винесені спори, що хвилювали українську громадськість покоління Хвильового, мрійників, що ще надіялися на добре.

Карамазов, колишній учасник так званої громадянської війни, інтеліґент-комуніст, виїхавши з жінкою на відпочинок, захоплюється дівчиною Аглаєю, надзвичайно сміливою, ориґінальною. Діялоги між ними і зробили серед читачів сенсацію.

Карамазов — ішов на війну з глибокого переконання. Тепер він бачить, що сталося не те, чого чекав він і його однодумці. Але офіційно заборонено критикувати дійсність. І він, і його жінка (теж комуністка, в минулому активна учасниця війни) переживають кризу. Вони — на ідеологічному роздоріжжі.

Аглая знає, чого хоче, і одверто і прямо говорить про кризу партійної інтеліґенції, говорить, що революція зайшла в глухий кут, що утворилася каста привілейованих людей, які не думають про рух уперед і бояться його. І, головне, вона твердить, що так, як нині, Україну не збудувати.

Отже, потрібне сильне, вольове покоління, яке б усвідомило ідею України — держави, усвідомило потребу безкомпромісової боротьби.

Поява ч. 5 „Вапліте" була краплею, що переповнила келіх. Коли до того часу офіційно критиковано було Хвильового, то тепер перейшли до репресій. Журнал довелося закрити, організація „Вапліте" змушена була самоліквідуватися, і продовження „Вальдшнепів" не побачило світу, не кажучи вже про кінець.

З мистецьких творів „Вальдшнепи" найближче підходять до **памфлетів Хвильового,** де виявилася в пристрасній, запальній, теж часто імпресіоністичній формі суть тієї течії українського ренесансу 20 століття, що з легкої руки офіційних ідеологів панівної партії дістала назву хвильовізму.

Якщо дарма шукали б ми цілости й завершености в мистецьких творах Миколи Хвильового, то між Хвильовим письменником і Хвильовим публіцистом панує цілковита гармонія.

Хвильовий, поряд із Блакитним, належить до першої організації письменників підсовєтської України 1923 року **„Гарт".** Але шабльоновий, офіційний курс організації Хвильового не задовольняє, і він, створивши в межах її групу „Урбіно", спричиняє там кризу, що кінчається в 1925 році розпадом „Гарту".

В 1926 році він з групою однодумців створює **„Вапліте".** Для нас тут цікавий не сам по собі факт появи літературної групи, що під урядовим тиском змушена була самоліквідуватися, а **висунення** певних вимог, які, коли відкинути зумовлену політичною ситуацією фразеологію, являють і сьогодні великий інтерес і, очевидно, назавжди **лишаться в історії нашої культури.** Головним теоретиком групи був Хвильовий, що, обстою-

ючи справедливість вимог „Ваплі́те", написав ряд памфлетів, зібраних в книзі „Камо грядеши", „Думки проти течії" і недрукована „Україна чи Малоросія".

Тому, хто здає собі справу з цілком очевидної істини, що ідеологія ленінізму є **органічне породження російського духу,** досить уважно прочитати памфлети Хвильового, щоб відразу побачити, що у нього немає большевицьких поглядів. Адже справа не в зовнішніх ярликах, не в фразеології, а в суті системи. в духовості.

Беремо спершу найпростіше питання. Питання про **принципи творення літературної організації.** Офіційно, постановою партії в Москві схвалена засада **масовости** літературного руху. Там беззастережно визнаний був на багато років **примат пролетарської** літератури. До неї повинні наблизитися інші літературні групи (інтеліґенти чи письменники селяни). Ваплі́те відкидає принцип масовизму, як шкідливий для творення української культури. Примат належить творцям, перед якими ставиться **вимога піднесення** свого **рівня,** отже рівня української літератури. Цінність літературної організації не в кількості членів, а в якості, висоті того, що дають об'єднані в організацію мистці.

Коли уявити собі, що це був 1925 рік, то ясно стає, чому виникло інше питання:

Европа чи Просвіта?

Чому Хвильовий проти Просвіти? Просвіта — для нього символ **вимушеної** хуторянської **обмежености** дореволюційної України. Дореволюційна культурницька праця на Наддніпрянщині обмежувалася, за браком шкіл, за наявности лише небагатьох, завжди переслідуваних видавництв, саме діяльністю просвітянського характеру з неминучим (і досі, на жаль, відчутним) провінціялізмом, вузькими рамками роботи, з неминучим примітивним етнографізмом.

До масового глядача нові досягнення українського мистецтва в 20-их роках іще не дійшли. На кону з'являлися в кращому разі деякі провінціяльно інтерпретовані п'єси Тобілевича, частіше мелодрами Старицького, а найчастіше вбогі водевілі типу „Бувальщини" та „Кума мірошника". Звідси — „гопачно-шаровариста Просвіта".

Отже для Хвильового Просвіта і „Сатана в бочці" — символ культурної відсталости „малоросійського" періоду, без подолання якої руху вперед бути не може.

А що для Хвильового **Европа?**

„Европа — це досвід багатьох віків", це — „Европа ґрандіозної цивілізації, Европа Ґете, Дарвіна, Байрона, Ньютона . . . "

Виникає проблема, гостра, актуальна в 20-их роках. Це проблема вибору шляхів розвитку для молодої української **революційної** літератури. З офіційного погляду світ поділився на біле і червоне. Отже виходило, що молода українська література має бути — як література **революційна** — орієнтована на

комуністично настановлену — пролетарську літературу російську. І коли в дискусії перед Хвильовим ставлять питання про орієнтацію, він говорить: — Росія самостійна? Самостійна. — Ну так і ми самостійні!

І **кидає гасло: Геть від Москви!**

І далі, пародіюючи червоноармійський клич 1920 року, додає **— Дайош Европу!**

Чому „геть від Москви", чому він говорить про „московську задріпанку"? Тому що духовість московська, тому що ідейний тон російської літератури внутрішньо чужі українському духові.

Чи значить це, що ідеться про іншу, антимосковську, орієнтацію, про просту заміну однієї орієнтації на другу.

Ні в якому разі. Европа — це культурні здобутки людства. Европа — це подолання хуторянщини, обмежености, того, що Хвильовий необережно-гостро назвав „просвітою".

Але не забуваймо, що Хвильовий творець теорії **„евразійкого ренесансу"**. Він бореться за подолання хуторянщини не тому, що хоче копіювати Европу. Він бореться за Европу в нашій культурі, щоб її засвоїти і подолати.

Але він нам нагадує в „На глухім шляху": **„Велика істина землі — сонце підводиться на Сході!"**

Ex oriente lux — говорить він, погоджуючись із Шпенґлером, якого вивчав у 22-23 роках, що Европа іде до свого присмерку. Отже він орієнтується на велику Україну майбутнього.

І мріє про велике відродження, про евразійський ренесанс, про Україну як антитезу Малоросії, про Україну, звільнену від впливів Москви, про Україну, що передасть своє духове багатство світові.

Навіть і для людей, далеких від літератури, далеких від поглядів Хвильового і його школи, в наші дні ясно, що Хвильовий — глибоко трагічна постать, що це — символ помилок і ентузіязму цілого покоління.

На цьому, здається, погоджуємося ми всі, хоч як би відштовхувала нас діяльність Хвильового в роках 17-21-му, хоч як би ми тлумачили належність його до панівної партії. Але це цілком ясно, наскільки органічний він, як **український письменник.** Декому здається, що він є випадковим учасником літературних боїв.

А тим часом хто може заперечувати той факт, що Хвильовий доводить в своїй творчості належність до великої традиції нашого художнього слова, **до традиції народних дум і Шевченка**, виявляючи, з властивою йому трагічністю, в новелі „Я", в образі „кота в чоботах", образі Варки, особливу пошану, особливу чутливість до матері, **жінки-матері,** найсвятішого, що знає людська природа. Тут він вмикається до великого потоку шевченкових наступників.

Берім питання про „европеїзацію" української літератури. Хвильовий і його однодумці в літературних спорах особливу

увагу присвячують великому ентузіястові европеїзації української літератури — **Кулішеві.**

А ставлення до чужого духу російської літератури, що зв'язок із нею відкидає Хвильовий? Це ж продовження традиції бозна якої старої. Це наслідування великих заповітів Могили, засновника Академії, заповітів Мазепи, заповітів Шевченка, Куліша, заповітів **Левицького-Нечуя,** що виступав із статтями про „непотрібність великоруської літератури" для України та „Україна на літературних позвах з Московщиною" . . .

Нарешті, месіянізм Хвильового і хвильовистів. Хто може заперечити зв'язок його висловлювань із думками **кирило-методіївців,** до яких належав Шевченко? Віра в те, що Україна очолить собою рух вільних народів і скаже світові своє, самостійне слово відтоді є притаманна всім визначним діячам нашої літератури . . . І з новою силою, в момент ніби особливо невідповідний, віра висловлена була Хвильовим.

Мрії зустрічали гаряче співчуття обдарованих однодумців. Творився фронт передових літераторів, мистців. Але з Москви почувся сиґнал. Почалася нерівна боротьба, в якій сильніший не гребував засобами. Бо Україна, на йому думку, мала таки стати Малоросією . . .

І коли чоловік у мисливських чоботах, синьому дощовику й синій блюзі повертався з села, де гинули з голоду, як і в тисячах інших українських сіл його земляки, коли він побачив, як нещадно взялися до нищення нових здобутків нашого народу, як узялися до його найближчих товаришів, — він зробив те, що в одному з „Синіх етюдів" зробив редактор Карк.

Постріл Хвильового став символом. Микола Хвильовий добровільно пішов туди, куди відійшли в той час мільйони українських селян, які голодовою смертю заплатили за бажання творити своє життя так, як того вимагали їхні життьові інтереси.

Він не став обіч тих, хто змушений був силою речей іти в духовне рабство, хто змушений був віддати свою музу окупантові. Він перший, і то добровільно, пішов туди, куди незабаром пішли десятки і десятки найвидатніших письменників та інших діячів українського культурного ренесансу 20-их років. Його постріл означав кінець ілюзії. Сама його творчість визначила межу, до якої в тих умовах міг іти письменник, що прагнув служити Україні, а не Малоросії.

Його творчости і його творчих льозунґів з історії української культури не викреслити. І не погоджуючись із ним в його помилках, ми визнаємо те **позитивне, що** органічно **в'яжеться з українською традицією, віддаємо** належне його щирості й любові до Батьківщини, **скажемо** майже так, як сказав один із його літературних противників: хай легкою буде йому його рідна Земля, на якій він жив, творив, яку безмежно любив і за яку віддав найдорожче, що має людина.

ОЛЕГ ОЛЬЖИЧ

У статті про Франка Микола Зеров сказав: „І хоч який трудний шлях життьовий йому випав, але в кінцевім акорді його творчости не чути . . . жалібного деренчання ослабленої струни: навпаки, останні розділи „Мойсея" повні **тупотом копит і звуками сурем — музикою перемоги . . .**"

Дозволимо собі ці справедливі слова в якійсь мірі застосувати до літератури нашої останніх десятиліть. Після „жалібного деренчання" поезії багатьох представників пошевченківської доби, після поезії горя народного, нездійснених мрій, гірких нарікань і порваних струн — в творчості Франка і особливо Лесі Українки пролунали знову слова гніву, гострого обвинувачення, хвали силі і волі.

Поезія українська починає звільнятися від умовного, шабльонового тону солодкавого наслідування пісні ліричної, захопленням якою попередні покоління доводили, що Україна не вмерла. Етнографічний театр, фолкльорна пісня і вишивана сорочка, як докази прив'язаности поета-інтеліґента до своєї батьківщини, поступово відходять в минуле. Вони зробили свою справу. Не зовнішнє, а дух України напоює покоління тих, для кого уже не було питання — вмерла чи не вмерла?

Реальне, відчутне служіння справі, що її існування тепер вже не потребувало доказів, а вимагало дії, чину, — природно, викликало замість наслідування фолкльору в оспівуванні недолі краю і недолі особистої (як у поколінь попередників) поставлення в поезії інших проблем, застосування інших засобів, стилів.

На світанку 20 віку українські модерністи на сторінках „Літературно-Наукового Вісника" доводили право і в українській літературі братися до загальнолюдських тем. Їм доводилося боротися за право вводити в нашу поезію „шматочок голубого неба", ставити загальнолюдські питання, отже переносити в нашу літературу світові образи і сюжети. А вже в 1913 році в доповіді про Лесю Українку Михайло Грушевський писав, що останнє п'ятиріччя її творчости було, немов „якийсь титанічний хід по велетенських уступах, не рушених людською ногою, де кожний крок, кожний твір означав нову стадію, відкривав перед очима громадянства нашого все нові перспективи мислі, все нові обрії образів". „Глибоко національна в своїй основі, всім змістом своїм зв'язана нерозривно з життям свого народу, з переживаннями нашої людини в теперішню добу", — ця творчість переводила її на ґрунт вічних вселюдських змагань,

уясняла в їх світлі й зв'язувала з одвічними переживаннями людськости . . ."

Доба українського символізму, неоклясики, неоромантики не могла принести повороту назад. Вона мусіла оте переведення на ґрунт вічних змагань заглибити. Так і сталося.

Насамперед національна ідея реалізується в творчості українських поетів — наступників Лесі Українки в **глибшій, активнішій формі.** На зміну зовнішньому наслідуванню української народної творчости, яке часом набирало бутафорського вигляду, прийшло внутрішнє проймання народною поезією, духом народної творчости (такий ранній Тичина, такі мотиви поезії Осьмачки, цілі цикли у Плужника, у Лятуринської, вірші Барки, — хоч це цілком відмінні своїм стилем поети).

В українській поезії виступає тема української державности. Зрозуміло, бо нова доба висунула це питання на перше, кардинальне місце в нашій свідомості — більше того, в нашім світосприйманні. У багатьох поетів — це одночасно тема нашого минулого, тобто тема нашої історичної традиції, філософії нашої історії(Маланюк, Клен, Тичина як автор „Золотого гомону" і ряду поезій 1918-21 рр., ранній Рильський з темою Києва, Зеров, Филипович, ціла плеяда інтерпретаторів „Слова о полку" . . .).

Невідривно з цим поєднане те, що тематично і ідейно найближче в'яже сьогоднішню поезію з Лесею Українкою: шукання сильного, вольового і мужнього, шукання рідної душі в минулому, назовні від нас далекому. Звідси політ думки наших поетів не тільки в епохи нашої, української волі і слави, не тільки в українське барокко чи княжу добу, а і до завойовників суворого Риму, золотої Еллади, конкістадорів різних земель і епох, нарешті до найменше істориками досліджених сильних войовничих людей праісторії чи світанку історії. Одні з поетів прямо скажуть про зв'язок тієї „екзотики" з національно скерованими шуканнями сильних характерів, відчуттів і переживань, як Маланюк, Лятуринська або Клен, інші будуть п'яніти від стихії боротьби, моря і вітру, як ранній Яновський, ранній Рильський, Влизько чи ранній Бажан . . .

Таке спрямовання поезії останнього, скажімо, тридцятиліття непомітно привело до того, що українська література стала себе почувати добре в різних добах, культурах і країнах. Так Леся Українка і її сьогоднішні нащадки здійснили те, що як заповіт дав нам „Марією" і „Неофітами" Шевченко, те, що в праці своїй реалізували — тоді ще з великими трудноцами — найбільші европеїзатори нашої літератури 19 віку Куліш і Франко.

Такі міркування мимоволі спадають на думку, коли читаєш твори одного з найбільших поетів нашого модерну — **Олега Ольжича,** автора книг „Вежі" (Прага 1940), що містить поеми „Городок" 1933 і „Незнаному воякові" 1935 р.; „Рінь" (Львів 1935) і невидрукована збірка „Підзамчя".

Ольжич — насамперед поет активности, дії, мужности, подвигу і самопожертви.

Він є співець отого, за висловом Павла Филиповича „гострозорого мужнього покоління", яке має прийти в добу великих подій на Україні. Про нього в роки після визвольних змагань мріють і його намагаються покликати до життя по обидва боки залізної завіси. Про нього співають в 20-их і 30-их рр. по цей бік завіси і Ольжич, і Маланюк, і Теліга, і Клен, і Лятуринська; по той бік, доки це можна було, говорив насамперед Микола Хвильовий, створивши образ Аглаї в романі „Вальдшнепи", про нього писав Григорій Косинка, ним захоплювався Юрій Яновський поет — автор кн. „Прекрасна Ут" і Яновський як прозаїк, автор „Чотирьох шабель", „Майстра корабля", „Крови землі"; це — головна тема поезії Олекси Влизька . . .

В поемах „Городок" і „Незнаному воякові" маємо апотеозу подвигу, самопожертви, які були б гідні нашої великої доби:

. . . лаврами діл, а не слова
Вінчає велика пора.

Адже доба вимагає безмежної відданости справі, — так постає образ героя, що є залізний у своїй підпорядкованості великій ідеї і тому, чого ця ідея вимагає:

Потрібно усіх в роботі,
А серце б'є, як обух.
Прокляття моїй плоті,
Що слабша за мій дух!

Але дух перемагає і там, де людина віддає все, що може віддати, вона лише шкодує, що не може зробити цього ще раз:

Нікому ніколи не стерти,
Що сріблом ясної сурми:
Шкодуємо тільки, що вмерти
Удруге не зможемо ми!

З висоти цього абсолютного віддання ідеї підходячи до життя, автор не може чути про будь-які компроміси, кажучи —

Дорогу назви свою, ця — або ця,
Горіння чи збирання крихот, —

про мрії і слова, що тільки вколисують активність. Він проклинає тих, хто

Читали, пряли недомріяні сни.
Солодку молочність туману.
Від року до року, з весни до весни,
Від рана чекали до рана.

Адже —

Вели не в майбутнє, де бурі і грім, —
В **минувшину** спогади всі ці . . .

Тут доба вимагає, щоб люди повірили в свої сили і кинули, підпорядкувавши себе ідеї, цю силу на боротьбу:

А сила ця безмежно велика —
Захочеш — і будеш. В людині, затям,
Лежить невідгадана сила . . .

Треба лише **вірою цю силу окрилити:**

...О вір у одваги ясне багаття
І скинеш, як порвану лаху,
І слабість, і сумнів, і марність життя,
Коли ти не відаєш страху.
І так тебе хміль наливає ущерть
І так опановує тіло,
Що входить твоя упокорена смерть,
Як служка бентежно — несміло.

Це вже аскетично-надхнена перемога над смертю, це вершок самоствердження ідеї.

Постає питання: може надхнення „Веж" є епізод в творчості поета, захопленого тим, що „газетні сирени по світу" рознесли? Придивившись до інших творів його, відчуваємо, що залізна воля, горіння будівничого нової доби проймають усю Ольжичеву поезію. Воно корениться в самій глибині його світосприймання.

Мистець слова, від декляруе в „Ріні", що доба слів скінчилася, бо сьогодні **ми знаємо, що робити:**

Нащо слова? Ми діло несемо.
Ніщо мистецтво і мана теорій.
Бож нам дано знайти життя само
В красі неповторимій і суворій.

Що вибереш, чи образ бездоганний,
А чи прообраз для усіх один?
Міцніша віра і дзвінкіший чин
За словоблудіє і за тимпани!

Ось сходить, виростає, розцвіта
Благословеніє не форми — суті.
Одвага. Непохитність. Чистота.
Милуйтеся! Беріть! І будьте, будьте!

(„Рінь")

Ольжич і в **„Ріні"** заявляє про прихід покоління людей, готових до чину, людей, що не знають сумнівів, які роздирали представників попередніх поколінь:

Воно зросло з шукання і розпуки,
Безжурно-мужнє, повне буйних сил,
Закохане в свої тугії луки
І в бронзу власних мускулястих тіл.

Так солодко в передчуванні бою,
Не знаючи вагання і квилінь,
Покірну землю чути під ногою...
І пити зором **синю далечінь.**

Це не „синя далечінь" Максима Рильського початку 20-их років, який мріяв про „голуби, мансарди, поетів, сонце і Париж", писав:

Хай хоч вві сні — мандрівки дальні
Без суєтливих перепон, —
І очі радісно-печальні
Білоодежних Дездемон!

(Синя далечінь)

Ні, цей поет не мріє про мандрівки вві сні, „без суєтливих перепон"... Він ці перепони **хоче** перемагати і справді перемагає...

Для нього вимушена бездіяльність історичного перепочинку — це час, коли з „болюче напруженими нервами" чекають сальви — сиґналу до нових боїв:

Ой, не так неохоче стріляє
Той, хто виріс під реви гарматні.
Ми резерви, та завтра без ляку
Ми світанком піднімемось сивим.
Ну, шалена їх буде атака
І скінчиться, звичайно, — проривом.

(Рінь)

Поет гордовитої зухвалости і твердої мужности оспівує революцію, як вияв багатства життя —

Життя, що таке щедре, —
Багате таке життя.

Вона для нього — момент нечувано потужного пориву, кипіння в безграничній свободі:

Хто дихав хоч день так вільно,
До смерти хмільний украй.
Ти збурилось пінно-пінно
І — вилилось через край.

Поезія чину породжує візію доби, коли мають здійснитися сподівання. Велика мить прийде в бурі і грозі. все, вид дерев, вирваних з корінням, до матері, яка простягає руки в останньому „прощай", уявляється в рухові, пориві, яким охоплені і бійці, і коні нечуваного походу, що несе Україні **здійснення:**

Вітри од краю до краю,
Од рана до рана дмуть.
Дерева, дахи зривають,
Пісок і тріски несуть.
На подвір'ях клунки, попони.
— І не в безвісті шлях цей? —
Широкогрудих коней
Із стайні ведуть бігцем.
На ґанку ще раз мати,
А ти вже доп'яв стремен.
Хлопчак, що його не взято,
Ховається под брезент.
І рветься, рветься фіртка
Квітника із слідами чобіт.
Обози — обози тільки.
На захід ідуть, на схід.

Поет-ерудит, історик, археолог гострим зором вдивляється в минуле. Вдивляється, полонений тим почуттям активности, сили, мужности, що притаманні згадуваним уже тут його творам. Чарівний світ, що може відкритися лише допитливому оку поета-ерудита, дослідника матеріяльної культури минулих, давно минулих епох, постає надзвичайно пластично, реально, відчутно. Світова література знає чимало таких спроб **вживання** в минуле, спроб перейнятися духом епохи, передати той дух сучасникам. Серед тих спроб образи в ліричному жанрі мусимо визнати за особливо тяжко створювані, бо цей жанр звужує можливості користатися матеріяльним, сказати б, реквізитом, що дає перевагу в цій ділянці прозаїкові (згадаймо багатство речового світу в „Салямбо" Фльобера). В ліриці, очевидячки, треба якимись особливо скутими засобами досягати тієї ж мети. І секрет успіху Ольжича в поезіях, де відтворений такий багатий у нього світ минулого, полягає в надзвичайно виразному, пластичному малюнку. Так, ніби справді він пережив десь ту добу. Не даром сам він каже:

Так виразно ввижається мені
Палючими безсонними ночами:
Я жив колись в простому курені
Над озером з ясними берегами.

(Рінь)

Скупість засобів майже гранична. Іноді кілька слів переносять вас в цей чарівний чужий світ, роблячи його надзвичайно близьким — адже діють в ньому ті самі сили, які творять і сьогоднішню історію — цілеспрямованість, мужність, **воля до праці.**

Такий цикл „Кремінь", дальший цикл „Камінь", де знайдемо такі, наприклад, мотиви прагнення праці на новому місці (після переселення):

Земля! Земля! Плодюча, повногруда!
Як та, невірна, де родила мати!
Ти приймеш сім'я вибраного люда!
А дикуни — їх можна відігнати.
Жінки надвечір поновлять розмови,
Що полуднева спека перервала...
А руки — руки тільки прагнуть знову
Допастися до предківського рала.

Стара, як світ, драма неподіленого кохання. Скільки присвятили їй віршів ліричні поети! А ось Ольжич кількома словами переносить читача в той суворий і далекий від нас світ:

Прийде він, твій милий, довгожданий,
Той чужинець. Вибіжиш ти з хати,
Заблищать у тебе очі й кільця в косах.

Я стоятиму, опершися на дуба,
І задумано, уважно буду гратись
У руках стрілою кам'яною.

Ви зібрались. Ви йдете. І любо
Ти мені всміхнешся. Усміхатись
Буде гордо й він, йдучи з тобою...

Ольжич в одному з віршів, присвячених войовничим темношкірим, зображує „Нічний напад". Йому досить дати два рядки, щоб переключити нас в плян психології дикого вояка:

Перекинувся у небі місяць.
Духи вже третину його з'їли...

Особливо цікавить співця мужньої енерґії античність і світанок середньовіччя.

Тут теж уміння поета вчутися в епоху — недарма він в цих поезіях воліє говорити від імени зображуваного героя давніх часів — дає йому можливість небагатьма рядками створити образ виняткової пластичности, передати психологію юнака-варвара, що вперше стикається з чудесним світом античної культури.

Вчора лишились за нами у мряці ліси,
Вчора відкрилась рожева умита долина.
Хлипає тихо розбита рука. — О, як пси,
Билась за місто блискуча дружина! —

Чудно, так чудно ходити по камені цім,
Пальцем торкати розставлені білі фіґури.
Знов іде хмара, і стомлено котиться грім.
Друзі жартують, вбираючи козячі шкури.

(Рінь)

Так в незвичайній виразності постають перед нами ліричні образки античної Греції, де „холодна алябастрова Атена" лежить в чеканні майбутнього завойовника Олександра...

Суворий Рим і його спадкоємці мужні ґалли і ґоти дають надхнення для цілої низки поезій, де, очевидно, Ольжича знов таки приваблюють міцні почуття і героїчні моменти. Поряд із соковитим, повним сили переспівом Овідія в поезії „Був же вік злотий...", поряд із однією з справді наймонументальніших в нашій літературі поезій „Ганнібал в Італії" — знайдемо образи, овіяні духом римської доби, але такі ж близькі сучасності, як безпосередньо близькі до українського життя були численні драматичні поеми Лесі Українки з темами античности або середньовіччя. Коли Ольжич лаконічно переповідає леґенду про Ромула і Рема, ми знаємо, що „доба жорстока, як вовчиця" — то наша доба.

Так само як майже злободенну поезію сприймаємо ми вісім рядків, що з клясичним ніби спокоєм відтворюють епізод з історії Вічного Міста:

Здригаюся і залишаю форум,
Де гурт сенаторів, пурпури тог рвучи,
Готовий ворогові винести ключі,
Віддати місто на ганьбу і сором.

За мурами ж, де леґіон табором,
Усміхнене юнацтво уночі
Лаштує шоломи, підв'язує мечі
І позира на курію з докором.

Імпонує Ольжичеві не лише суворий, бойовий дух, міцне тіло героїв залізної Імперії. Йому близька конструктивна праця людей тієї епохи, бо дух не лише завзятого бійця, але й творця — будівничого нової доби жив у ньому.

О, горда певність дужої руки,
Набряклих м'язів радісне щеміння
І дух, бадьорий, гострий і п'янкий
Розколотого долотом каміння!

(Рінь)

Так ми підходимо до ще однієї сторони в творчості Ольжича. Це радість праці, зосередженої праці, творчого споглядання, що з клясичною ясністю виступає в поезії **„Робітня"** — цьому гімні — **„прозорої радости творчого спокою"**.

Цим же духом напоєні вірші, присвячені окремим наукам: археологія, геологія, антропологія. І поряд хочеться поставити ряд мініятюр, де Ольжич з властивою йому спокійною вдумливістю накидає ніби шкіци з чужого, далекого Україні життя. Уявляється велика, може безконечна картинна ґалерія, світ мистецтва образотворчого, і поет коментує бачене його духовим оком. Так сприймаються такі поезії, як „Дон Хозе", „Молитва", „Алябастер", „Порцеляна", „Муки св. Карини", „Диліжанс", „Сонна Венус", „Голляндський образ". Це неоклясика? може парнасизм? Можливо. Будемо ще не раз сперечатися, чи неоклясик, чи неоромантик Олег Ольжич, а може саме представник передчутої школою Хвильового „романтики вітаїзму"... Не так важливо, як ми схарактеризуємо стилеві шукання Ольжича.

Важливо підкреслити, що в творчості цього скупого на слова поета надзвичайно міцно синтезувалися ясний спокій споглядання, творче проникнення в далекі світи і глибоке відчуття нашої епохи боротьби і катастроф, епохи, сином і творцем якої був Ольжич. Знаходячи в цих різних світах близьке для України, він вводив глибше може, ніж хто інший, сьогоднішню Україну в світ історичних і культурних цінностей людства. І при цьому — не сміємо забувати — глибоко, над усе перейнятий активним, дійовим служінням батьківщині. Не даром він лишив по собі Заповіт:

Не світлий спокій дорогих глибин
Прозорої і чистої науки,
Не золоті надхнення орхідеї, —
З ласкавости незмірної своєї, —
Пошли мені, молюся, дар один:
В ім'я Її прийняти мужньо муки
І в грізні дні залізної розплати
В шинелі сірій вмерти від ґранати.

УКРАЇНСЬКА ПРОЗА 1920 — ПОЧАТКУ 1930 РОКІВ

Розвиток української літератури 20 століття, зокрема в післяреволюційну добу, був зумовлений історичними обставинами, в яких перебувала Україна протягом попереднього століття. Знищення решток української державности, проведене у 18 столітті урядом російської імперії, супроводилося реалізацією заходів, скерованих на ліквідацію української культури. В результаті цього на переломі 18 і 19 віків українська школа і друкування книжок були цілком ліквідовані, і літературна традиція майже не знаходила виявлення в друкованому слові. Лише діяльність українських романтиків (переважно в Харкові й Києві), що, за прикладом романтиків західньоевропейських країн, звернулися до історії й фолкльорних багатств свого народу, пожвавила літературний рух, надавши йому виразного національного обличчя.

Однак піднесення літературної діяльности відразу викликало репресії петербурзького уряду. 1847 року адміністрація імператора Миколи I заарештувала й без суду покарала учасників романтичної групи — Кирило-Методіївського Братства в Києві, що плекали мрії про об'єднання на засадах рівности усіх слов'янських народів. Найбільший український поет Тарас Шевченко за скеровані проти царської деспотії поезії був при цьому засланий у степи Казахстану з обов'язком безстроково служити солдатом і з забороною писати й малювати (там він пробув 10 років).

Дальше піднесення української літератури, творці якої намагалися насамперед унормувати модерну літературну мову (що було особливо важливим за браку української державної школи, преси і академії), зустріло важкі переслідування: таємним циркуляром 1863 р. і указом 1876 р. російський уряд Олександра II заборонив друкувати періодичні видання й книжки українською мовою (за винятком красного письменства, та й то при дуже гострій цензурі й не дозволивши вживати українського правопису). Цими заходами українська література була фактично вигнана за кордони російської імперії, бо лише в межах Австро-Угорщини, в Галичині, хоч теж у несприятливих умовах, можна було видавати газети й книги, а в кінці 19 віку розгорнути діяльність неофіційної Академії Наук — Наукового Товариства ім. Шевченка (Українська Академія створена була як державна установа лише в 1918 році).

Тимчасове звільнення від цензурних заборон у часи революції 1900 року не принесло значного полегшення: хоч і стали виходити українські журнали та книжки в межах Російської

імперії, цензурні утиски в 1907-14 рр. тривали далі, а початок світової війни 1914 року супроводився новою забороною українського друкованого слова. Ця нова хвиля репресій поєдналася з пляновим погромом українського культурного життя в окупованих царським військом Галичині й Буковині.

Тільки наполеглива героїчна боротьба за ідеали незалежного національного життя збагачувала українську літературу новими іменами письменників, що продовжували справу Тараса Шевченка, як прозаїки Марко Вовчок (Марія Вілінська), Осип Федькович, Іван Левицький-Нечуй, Панас Мирний (Рудченко), Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Ольга Кобилянська, Марко Черемшина, Степан Васильченко, Володимир Винниченко та багато інших, драматурги Михайло Старицький, Марко Кропивницький, Іван Тобілевич, поети Пантелеймон Куліш, Яків Щоголів, Володимир Самійленко, Агатангел Кримський, Олександер Олесь (Кандиба), Микола Філянський та ін. Особливе значення на переломі 19 і 20 століть мала діяльність різностороннього вченого, поета і прозаїка Івана Франка, а також авторки численних ліричних поезій і драматичних поем Лесі Українки (Лариси Косач).

Становище української літератури виразно змінилося в 1917 році коли з падінням царського режиму спали окови з українського друкованого слова, щоправда, ненадовго, бо з встановленням диктатури комуністичної партії в 1920 році створилася для літературного життя обстанова, яка не мала прецедентів в історії літератури будь-якого іншого народу.

Своєрідна атмосфера життя під постійними заборонами, неможливість вільно друкуватися в межах російської імперії й штучна ізоляція від читачів протягом кількох десятиліть 19 століття позначилися насамперед нерівномірністю розвитку української літератури. Творчість найбільшого українського поета Шевченка стала в повному об'ємі доступною читачам лише на початку 20 століття.

В післяшевченківську добу кілька найвидатніших творів лишаються без можливости бути надрукованими цілими десятиліттями й з'являються в друку тоді, коли панують уже інші стилі, а теми їх здаються анахронізмом. Так було, наприклад, з реалістичними романами „Люборацькі" Анатоля Свідницького (написаним 1862 р. й надрукованим повністю 1898 р.), і „Повія" Панаса Мирного (що друкувалася від 1883 до 1918 р.). Адміністративні утиски вплинули на те, що в межах Росії довго не можна було в письменстві в належній мірі трактувати питання, які хвилювали інтеліґенцію, а силою речей доводилося обмежуватися на селянській тематиці. Немислиме було довго також видання перекладів із західніх літератур, а на українській сцені неможливі були п'єси з життя вищих верств суспільства.

Тим то в момент революції співпраця письменників різних ґенерацій відбувалася за умов незвичайного розриву: старше

покоління живилося пережитками доби натуралізму, що на Україні мав чималою мірою етнографічно-побутовий характер, здебільша з народницьким ідейним забарвленням, а молодше, виховане під впливом модернізму, імпресіонізму, жадібно засвоювало нові шукання і ідейні, і стилістичні.

Літературна обстанова, що зумовлювала розвиток української прози 1920-их років, була надзвичайно своєрідна. Національне визволення України, принесене революцією в Російській імперії в березні 1917 року, викликало піднесення й у літературі. Однак напруження в громадському житті в бурхливі дні відродження української державности, а далі важкі події часів післяреволюційної війни, коли молода республіка опинилася під загрозою з боку російського сусіда, прихід нової диктаторської влади, а до того ж важкі економічні обставини, які утруднювали друкування, — все це не сприяло інтенсивності літературного життя. Відновлення забороненого 1914 р. царською цензурою „Літературно-Наукового Вісника", де співпрацювали старше і молодше покоління українських письменників, було недовговічне. Так само короткочасним було існування новопосталих журналів „Шлях" (1917-1918), „Мистецтво" (1919-1920) і „Книгар" (1918-1919). Літературна продукція часів війни й руїни зосереджувалася в небагатьох в міру можливостей друкованих збірках, як „Літературно-Критичний Альманах" (1918), „Музагет" (1919), „Зшитки боротьби", „Червоний вінок", „Ґроно" (1920), „Вир революції" (1921) та ін. В них виразно переважала поезія і критика. У вирі подій 1918-1919 рр. частина письменників — переважно модерністичного напрямку опинилася на еміґрації, як поет О. Олесь, прозаїк і драматург В. Винниченко, прозаїк, драматург і поет С. Черкасенко, поет і критик М. Шаповал, частина з них незабаром повернулася, як поети М. Вороний, В. Самійленко, критик А. Ніковський. Поет Г. Чупринка, видатний учасник в антибольшевицькій боротьбі 1921 року був розстріляний. Інші представники модерністичного покоління прозаїки Г. Хоткевич, С. Васильченко, М. Чернявський, поети М. Філянський, Л. Старицька-Черняхівська, Х. Алчевська та ін., хоч продовжували працювати, але через свою близьку пов'язаність із поколінням, що активно боролося проти большевицького наступу, відійшли в тінь.

В літературу увійшло нове покоління. Дехто з нього — переважно поети і критики — брали визначну участь у журналах часів відновлення державности. Інші, не без вагань, часом в бурхливих подіях внутрішньої війни, переходячи з одного табору до другого, прийняли совєтську орієнтацію, визнаючи в даній ситуації за єдиний продиктований історією вихід — це творення української держави як соціялістичної республіки в союзі з червоною Москвою. Останні ближче були зв'язані з панівною партією — Комуністичною Партією (большевиків) України; дехто з нового покоління належав до визначних пред-

ставників офіційних установ, що стали — в умовах диктатури — керувати культурним життям країни. Зміна в політиці 1923-1924 рр., коли комуністична партія під тиском обставин змушена була взяти т. зв. українізаційний курс, допустивши, хоч і з обмеженнями й під контролем, творення української школи, преси, видавництв і широкої наукової праці, дала змогу — щоправда лише на одне десятиліття, розгорнути літературну роботу в УССР. В цю добу в українську советську літературу увійшло багато людей, які, зовсім не поділяючи поглядів офіційних керівників і критиків, використовували можливості для творення національного українського письменства. Зрозуміло, що в такій надзвичайно складній політичній обстанові раз-у-раз літературна критика перетворювалася на критику політичну, конфлікти між письменницькими угрупованнями офіційно тлумачилися як вияви „клясової боротьби", а згодом майже вся літературна продукція розглядуваної доби з загостренням урядового курсу опинилася під забороною (виняток становили дуже нечисленні твори авторів, що з початком 1930-их рр. стали на офіційно схвалений курс).

Однак на початку 1920-их років для письменників молодого покоління ще свіжими й актуальними були враження боротьби за нову державу, хоч зміст її, як згадано, розуміли по-різному. Ентузіястичне наставлення підігрівалося кілька років дальшими успіхами українізаційного курсу, а також розмірно дуже помітним полегшенням умов життя під впливом непу (нової економічної політики), який відкривав чималі можливості для українського селянства та кооперації після жахливого періоду занепаду, безоглядних реквізицій і руїни в роки „воєнного комунізму" (на Україні 1920-1922). Оживала праця досить численних видавництв, з'явилися журнали-місячники: „Червоний Шлях", „ Життя й Революція", „Плуг", „Вапліте" (замінений на „Літературний Ярмарок", пізніше на „Пролітфронт"), „Нова Ґенерація", офіційні — „Критика", „Гарт", „Молодняк" та ін.

Тоді як більше офіційного тиску було в тодішній „пролетарській столиці" Харкові, виразно національне наставлення переважало в Києві. Там головною ідейною силою була до 1929 року ще досить вільна від урядових впливів Українська Академія Наук, де велику ролю відігравав історик Михайло Грушевський, де літературознавчу роботу очолював недавно ще найвидатніший представник літературної критики (публіцистичного напряму) — Сергій Єфремов, у численних інституціях якої працювало багато людей, що близько стояли до літератури. Міцний вплив на письменників молодого покоління мала група поетів-учених, т. зв. неоклясиків: Микола Зеров, Максим Рильський, Михайло Драй-Хмара, Павло Филипович, Освальд Бурґгардт, імпонуючи своїм тяжінням „до джерел" світової культури, своїми вимогами високої мистецької якости в творчості, своєю безперечною ерудицією, з успіхом продов-

жуваною ними переоцінкою попереднього українського літературного процесу, коли відкривалися нові, забуті або невірно доти тлумачені сторінки минулого, нарешті, своєю непохитністю супроти офіційної критики.

Однак і найактивніша частина тих письменників, що прийшли до літератури через бурю внутрішньої війни, після переходу до большевиків із національного табору, мала свої позиції, які зовсім не були позиціями червоної Москви, як це показало життя уже в перші роки після їх виступу на літературну арену. Декларації та маніфести з проголошенням закликів до творення революційної, пролетарської літератури 1921-1923 рр. потребували конкретизації, вияснення ідейних, мистецьких позицій. З півночі приносилася практика творення літературних студій, виховування „робітничо-селянських" молодих письменників. Актуальним було питання про ставлення в нових умовах до здобутків старої культури — загальної і, зокрема, своєї національної.

Провідні ідеї української прози, навіть стилеву настанову окремих письменників в ряді випадків не можна належно оцінити, якщо не брати до уваги літературної дискусії в цих усіх питаннях, що охопила кола советських українських письменників у 1925-1928 роках. Ця дискусія набрала поважного значення насамперед у виступах молодого темпераментного українського прозаїка Миколи Хвильового (Фітільова), який спершу був членом Української Партії Соціялістів-Революціонерів, а під час війни перейшов до Української Комуністичної Партії, а згодом до КП(б)У і був військовим комісаром. Після війни взяв активну участь у творенні перших груп письменників, які стояли на плятформі советської влади. Дискусія була зв'язана з різницею в поглядах, що виявлялася між керівниками створеної 1922 року, з поворотом большевиків до політики „українізації", спілки революційних селянських письменників „Плуг" і заснованої 1923 року спілки пролетарських письменників „Гарт"[1]).

Спілка „Плуг" на чолі з Сергієм Пилипенком, виступала з цілком офіційною большевицькою деклярацією, ставлячи своїм завданням, „ґрунтуючись на ідеї тісного союзу революційного селянства з пролетаріятом", прямувати до утворення нової со-

---

[1]) Статут Спілки Пролетарських Письменників «Гарт» («Гарт», альманах перший, 1924) в п. 1 твердив, що «Гарт» має своєю метою «Об'єднання Пролетарських Письменників України, котрі стремлять до створення єдиної інтернаціональної комуністичної культури, поширення комуністичної ідеології та переборювання буржуазної, міщанської ідеології...» і далі п. 2.: «В основу своєї праці спілка «Гарт» кладе марксівську ідеологію і програмові постуляти комуністичної партії в культурній роботі, об'єднуючи навколо них і притягаючи до активної творчости широкі пролетарські маси»...

ціялістичної культури"[2]) і з цією метою вести масову роботу в студіях. Ця офіційно деякий час протеґована масовість саме й характеризувала напрям групи. Серед численних членів цієї організації спершу виділялися Петро Панч, Галина Орлівна, Сава Божко, І. Кириленко, П. Нечай, О. Ведмицький та ін. Спілка видавала альманах „Плуг" і журнал „Плужанин", пізніше „Плуг". В міру створення інших об'єднань і фактичного перетворення „Плуга" на мережу студій для початківців, більшість видатніших письменників від цієї організації відійшли, ставши членами інших груп.

Хвильовий із кількома однодумцями („Урбіно"), хоч і приймав засади, на яких створена була організація „Гарт", однак став висувати вимогу чисто мистецької діяльности письменства, до того ж по-своєму тлумачачи завдання т. зв. „українізаційного курсу". Це призвело до швидкого розпаду організації „Гарт". Хвильовий та його група незабаром виступили як Вільна Академія Пролетарської Літератури — „Вапліте" (1926-28). Це була організація, що свідомо відмовлялася від форм масової роботи, обмежуючи число своїх членів. Поза офіційними засадами, які проклямували тоді всі совєтські письменницькі організації, Вапліте висувала вимогу творення високоякісної літератури, мистецького самовдосконалення, засвоєння здобутків світової культури. До Вапліте входили: Микола Хвильовий, Микола Куліш, Аркадій Любченко, Павло Тичина, Микола Бажан, Юрій Яновський, Олекса Слісаренко, Михайло Йогансен, Юрій Смолич, Михайло Яловий (псевдонім — Юліян Шпол), Петро Панч, Олесь Досвітній, Іван Дніпровський, Іван Сенченко, Григорій Епік, Олександер Копиленко та ін.

Засади творення Вапліте тісно в'язалися з думками Хвильового, які він висловлював недвозначно й сміливо (навіть як на ті часи далеко меншого тиску в літературній ділянці, ніж пізніше) в ряді газетних памфлетів, об'єднаних у збірках „Камо грядеши" (1925), „Думки проти течії" (1926), „Соціологічний еквівалент" (1927) і в ненадрукованій великій статті „Україна чи Малоросія" (відомій з витягів, опублікованих в офіційних виступах проти нього).

Дискусія почалася вимогами Хвильового і його групи дбати насамперед за високу якість літературної творчости.

Це питання було тоді надзвичайно актуальне, бо в літературу прийшло багато нових людей, що незалежно від освіти, віку, походження й хисту, всі виступали як молоді письменники.

---

[2]) За твердженням «Плятформи ідеологічної й художньої Спілки Селянських Письменників «Плуг», вона повинна була виховувати своїх членів «у дусі пролетарської літератури» з тим, що ця остання має стати «конструктором, організатором суспільної думки пролетаріяту і взагалі — революційно-радянського суспільства», «деструктором, дезорганізатором буржуазії й її літератури, борючись з її впливами на громадську психологію»...

Уже саме поставлення проблеми Хвильовим виразно суперечило намаганню комуністичної партії (тоді ще не так яскраво виявленому) поставити письменницькі організації на службу совєтської революції. Всупереч підтримуваному компартією принципові „масовости", тобто зв'язкові з масами, захопленню кількістю, Хвильовий та його однодумці висувають тезу обмеження вступу до літературних організацій і піднесення мистецької якости творів. Відомий історик літератури, поет і блискучий перекладач Микола Зеров, цілком далекий від політичних позицій Хвильового, що підтримував ці його вимоги, так зформулював їх в тій площині, яка стосувалася чисто літературних справ:

„Гадаю, що для розвитку нашої літератури потрібні три речі: 1. Засвоєння величезного досвіду всесвітнього письменства, тобто хороша літературна освіта письменника і вперта систематична робота коло перекладів. 2. Вияснення нашої української традиції і переоцінка нашого літературного надбання і 3. Мистецька вибагливість, підвищення технічних вимог до початкуючих письменників" („Евразійський ренесанс і пошехонські сосни").

Дискусія, в якій по обох сторонах взяло участь чимало видатних молодих письменників і критиків, порушивши такі важливі справи, викликала обговорення принципових питань дальшого розвитку української культури взагалі.

Силою речей під пером Хвильового, ворога всякої „енківщини" (як глузливо називав Хвильовий своїх опонентів, почавши з голови „Плуга" С. Пилипенка), „малоросійщини", як він називав прищеплене декому довгим періодом національного поневолення визнання своєї залежности від російської культури — дискусія перетворилася на перегляд основних принципів творення української культури в нових умовах.

Дискусія набрала глибокого значення, зокрема для літератури, тим, що виявила принципову різницю між поглядами на „українізаційний курс" офіційних кіл УССР і фактичними реалізаторами цього курсу — українськими вченими, письменниками, вчителями і т. д., що користувалися з нього, щоб ліквідувати спричинену несприятливими умовами відсталість у творенні національної культури.

Народний комісар освіти УССР В. Затонський, одна з найвидатніших фігур в ЦК большевиків України, виступаючи на одному із з'їздів у питанні про „українізаційний курс" між іншими сказав:

„...Для того, щоб командувати, не багато треба знати...

...А от будувати соціялізм із селянином — це, знаєте, далеко тяжче. Тут словами команди не обійдешся. Тут треба залізти в його душу, зрозуміти її, щоб і він зрозумів твою думку. Ось для чого нам потрібна українська культура, культура змістом пролетарська, формою — українська... Українську

культуру треба використати для того, щоб зробити з неї пролетарське знаряддя, не просто знаряддя для керування, голого керування, для командування пролетаріяту над селянством, — це було б безглуздя, шкідливе для революції, — а для того, щоб через підвищення культури дати змогу українцям, так пролетарям, як і селянам, швидше зрозуміти ленінізм рідною мовою, щоб ми змогли без зайвих труднощів будувати соціялізм" ...

„... Національне питання, національні суперечності в країні, що триста років була пригноблена, в країні, де й досі в багатьох грудях живе почуття старої національної образи, — в такій країні національний прапор — небезпечна зброя. Не випадково бандитизм[3]) був на Україні довше ніж де. Він мав ідеологічний цемент, який об'єднував, який давав можливість втягти кола, що неприязно ставилися до радянського будівництва, до бою з нами" ...

Далі він цілком одверто порівнює новий курс у „національному питанні" з новою економічною політикою, кажучи:

„Українізація не є просто принципова засада, а українізація є активний процес, в якому стоїть питання так само, як у непі: хто кого — чи стихія вирветься з нашого керівництва й нас затопить, чи, навпаки, осідлаємо, сядемо верхи на стихію і, керуючи нею, ввійдемо в соціялізм. Ось як стоїть питання" (В. Затонський. Національна проблема на Україні. 1927).

Утилітаризм у підході панівної партії до мистецьких явищ, зокрема до творення літературних цінностей, теж цілком недвозначно проголошувався не тільки в різного роду партійних документах, а і в писаннях, наприклад, рано померлого лідера „пролетарської групи" поета Василя Блакитного-Елланського, високого партійного урядовця. В статті „Без маніфесту" („Гарт", альманах перший, 1924, стор. 169-170) він писав про письменників із інтеліґенції, що виявляли готовість до праці в умовах совєтського режиму і що їх авторитетний ще тоді для комуністичних кіл Л. Троцький визначив як „попутників":

„З попутницькими колективами, з окремими попутниками ми йдемо до тої станції, на котрій розійдуться наші шляхи. Розуміється, наші завдання — використати їхні сили для революції і не дати їм вирости в якусь силу, революції ворожу. І тому ступінь прихильности нашої до тої чи іншої групи, до того чи іншого мистця, опреділяється об'єктивно оцінкою його цінности і близости до наших позицій, з тим, що елементи, які найближче підійшли до пролетаріяту, потеряли всякий зв'язок з верствами суспільства, з котрими раніше були зв'язані, можуть і повинні втягуватися в наші колективи, щоби, пройшовши останній гарт, зовсім увійти в лави активних бійців за комунізм" ... „Не може бути сумнівів і щодо потреби нещадної боротьби з усякими мистецькими об'єднаннями та окремими

---

[3]) Так в офіційних большевицьких колах називали антисовєтських партизанів, особливо активних в 1920-22 роках.

мистцями, просякнутими буржуазною, міщанською, власницькою ідеологією . . ."

Цьому підходові до національного питання, зокрема до творення культурних цінностей народом, який понад століття був позбавлений цієї можливости, була протиставлена інша концепція. Те, чого з цензурних умов не могла сказати вголос національно настроєна, за офіційною термінологією „буржуазно-націоналістична", інтеліґенція, сказав Хвильовий, член КП(б)У, один із тодішніх керівників літературного процесу.

Основною засадою в нього є самостійність України, її суверенність. „Українське суспільство, зміцнівши, не примириться із своїм фактично, коли не de jure, декретованим гегемоном, руським конкурентом" . . . „Росія ж самостійна держава! Ну, так і ми самостійні. Отже оскільки наша література стає нарешті на свій власний шлях розвитку, остільки перед нею стоїть питання: на яку із світових літератур вона мусить взяти курс? У всякому разі, не на російську. Це рішуче і без всяких застережень . . ."

„Від російської культури, від її стилів українська поезія мусить якмога швидше тікати", — говорить він у памфлеті „Апологети писаризму". В конфіскованій статті „Україна чи Малоросія", стверджуючи конечність позбутися решток століттями прищеплюваної духової залежности від Москви, він твердить: „Москва сьогодні — це центр всесоюзного міщанства" (за совєтською термінологією тієї доби, міщанство — символ відсталости, обмежености, самозадоволеного протиставлення всякому революційному рухові вперед). „Наша вишивська"[4]) молодь, що вся поспіль вийшла з трудящих верств нашого народу, не мириться і ніколи не помириться з пустопорожнім брязканням в інтернаціоналізм. Вона вимагає конкретної відповіді, чи є Україна колонією Москви, чи ні? Якщо ні, тоді вона (молодь) хоче бути послідовною і робить з цього для себе відповідні державно-творчі висновки".

Хвильовий характеризує російську літературу як внутрішньо чужу українській духовості, пишучи: „Велика російська література є перш за все література песимістична, вірніше пасивно-песимістична . . . Російський пасивний песимізм виховував кадри „лишних людей", попросту кажучи, паразитів, „мечтателей", „людей без определенных занятий", „нытиков", „сереньких людей двадцатого числа". Цікаво, що підкресленням несполучности, чужости української і російської духової структури Хвильовий наближається тут до міркувань, висловлених раніше І. Нечуєм-Левицьким у статтях „Сьогочасне літературне прямування" (1878-84) і „Українство на літературних позвах з Московщиною" (1891).

Одночасно Хвильовий висуває вимогу вирватися із породженої колоніяльним становищем провінціяльної обмежености

---

[4]) Студентська.

української культури. Символом цієї хутірської відсталости з її вузькими рамками аполітичної роботи він, колишній активний просвітянин, робить „Просвіту"[5]), „Сатану в бочці" (за назвою відомого в ті часи старого водевілю „Кум мірошник, або сатана в бочці"). Відкидаючи орієнтацію на Москву, Хвильовий підносить питання: — Европа чи Просвіта? Тобто чи давня провінціяльна обмеженість, чи звертання до скарбів світової культури, нагромаджених у духових надбаннях Західньої Европи. Коли опоненти ставили йому провокаційне питання, яка Европа, — невже, мовляв, буржуазна, — Хвильовий відповідав: „Европа це досвід багатьох віків. Це не та Европа, що її Шпенґлер оголосив „ на закаті", не та, що гниє, до якої вся наша ненависть. Це Европа ґрандіозної цивілізації, Европа — Ґете, Дарвіна, Байрона, Ньютона . . . Це та Европа, без якої не обійдуться перші фаланги азіятського ренесансу". . . Це вимога орієнтації на „психологічну Европу", на „европейського інтеліґента в найкращому розумінні цього слова . . . Це доктор Фавст, коли розуміти його як допитливий дух" („Думки проти течії").

Цим думкам про конечність поглиблення духового зв'язку з Европою цілком відповідала наставленість усієї української інтеліґенції, що, незалежно від свого ставлення до соціялістичної України, незалежно від віри чи невіри в можливість самостійного українського життя в межах СССР, підтримувала позицію Хвильового в дискусії. Так, особливу, досі ще цілком не розкриту ролю в формуванні поглядів Хвильового під час літературної дискусії відіграв Микола Зеров, що листувався з автором „Думок проти течії" і що в своїх виступах на літературних диспутах і в статтях виразно підтримував Хвильового й далі обґрунтовував його позиції.

Зокрема в промові на київському літературному диспуті 24. V. 25. Зеров говорив:

„. . . Гадаю, з усього видно, що Европа в статті Хвильового („Европа чи Просвіта" — М. Г.) то є символ міцної культурної традиції, суворої життьової конкуренції, суворого мистецького добору. Це звучить у статті так виразно, що всю її можна собі усвідомити тільки як заклик зрівнятися з культурою, що панує там в її найвищих технічних здобутках . . ."

В цій підтримці надзвичайно важливим було те, що Зеров, найвидатніший літературознавець і критик, успішно ревізував застарілі погляди на попередній літературний процес, уміючи знайти в ньому багато моментів, що потверджували його самобутність і органічні зв'язки з світовою літературою, що давали ґрунт для дальшого розвитку. Так на тому ж диспуті він казав:

„. . . Нам треба вивчити Франка і Лесю Українку, пригадати забутих, вернути українській літературі цілу низку „отторже-

---

[5]) Дореволюційні українські культурні організації, що змушені були пристосовуватися до цензурних умов царського режиму й через це обмежувалися вузькими рамками.

них" від нас письменників. Ми, так би мовити, повинні весь цей скарб, все це наше багатство, якого й досі гаразд не знаємо, засвоїти, вияснити, в якій мірі воно, це багатство, утворює той ґрунт, на якому ми маємо стояти в дальшому сприйманні, в дальшому засвоєнні, в дальшому прокладанні літературних шляхів . . ."

Ставлення Хвильового до Европи не було простим захопленням західнім світом, лише тому, що він далекий від советської дійсности. Хвильовий був тоді під сильним враженням від книги Освальда Шпенґлера „Untergang des Abendlandes". Надзвичайно високо цінячи европейську культуру, він вважав, що сучасна Европа є в стані кризи і що на арену історії має виступити нова, свіжа сила. І коли він у виборі духової орієнтації, виразно виступаючи прихильником Заходу і заперечуючи зв'язок із Москвою, включає себе в культурну традицію українських діячів, то і далі, — оголошуючи себе прихильником українського месіянізму — він по-своєму перекликається із кирило-методіївцями. Хвильовий чекає розгортання могутнього революційного руху на Сході, що супроводитиметься великим культурним піднесенням — „азіятським ренесансом", на чолі якого стоятиме Україна: „оскільки Евразія стоїть на межі двох великих територій, двох енерґій, оскільки аванґардом четвертого культурно-історичного типу виступаємо ми" („Україна чи Малоросія").

„...Захід нібито вичерпав сили, які можуть породжувати нових людей. Азія ж, в якій людський матеріял спав віками, нагромадила стільки енерґії для всесвітніх універсальних завдань, що тільки їй до снаги влити досить живої крови в жили конквістаторів майбутнього . . ."

Хвильовий мріяв про відродження Азії, яка позбудеться оспалости, відсталости й засвоїть культурні здобутки Заходу, західню духовну наставленість.

„Азійський ренесанс визначається... й відродженням сильної й цільної людини, відродженням нового типу відважних конквістаторів, що за ними тоскує і европейське суспільство" („Україна чи Малоросія").

Не важко помітити, що погляди Хвильового в цих основних питаннях не тільки не відповідають большевицькій теорії, але в ґрунті з нею розходяться.

Урядовий курс одверто виходив із неминучости поступок, бо інакше не можна було утриматися советській владі на Україні, і визнавав тимчасовий характер цих поступок, що мають на меті поступово зміцнити провідну і панівну ролю російського пролетаріяту щодо України, завжди трактованої в партійних документах як резервуар ворожих супроти російської комуністичної влади елементів. У Хвильового недвозначно висувається — як річ сама собою зрозуміла — суверенність України, і політична, і духова. Більше того —Україна, прокинувшись до самостійного, політичного й культурно-творчого

життя, має, на його думку, очолити „азіятський ренесанс" — пробудження до повноцінного розвитку приспаних сил азійських народів. Крім того, Хвильовий багато разів одверто виявляв глибоке розходження між інтернаціональними гаслами і централістичною практикою московського уряду, він бачив сенс внутрішніх процесів, формування нової централістичної верстви, що давало йому привід говорити про Москву як „центр всесоюзного міщанства".

Всі інші вимоги Хвильового, скеровані на виразне ідеологічне протиставлення російській культурі, як культурі, що не входить цілком в західній світ, скеровані на знищення решток провінціяльного „малоросійського" комплексу неповновартости супроти Росії, вимоги розгортання повноцінної, всеохоплюючої — тобто, знов таки, суверенної української культури, немунуче мусіли привести його та його одвертих і дуже багатьох непомітних назовні прихильників до конфлікту з большевицькою владою.

Його висловлювання в літературній дискусії, а також його мистецькі твори викликали занепокоєння в урядових колах настільки, що в партійних документах КП(б)У з'являється термін „хвильовізм". Теорія Хвильового стає об'єктом безнастанної критики в пресі, ніби головною „ідеологічною небезпекою" в УССР. Генеральний секретар ЦК ВКП(б) Сталін у квітні 1926 року звернувся з листом до Л. Кагановича, який стояв на чолі ЦК КП(б)У, висловлюючи обурення з виступів Хвильового:

„В той час, коли західньоевропейські пролетарі і їхні комуністичні партії повні симпатії до Москви, цитаделі міжнародного революційного руху і ленінізму, в той час, коли західньоевропейські пролетарі з захопленням дивляться на прапор, що повіває в Москві, українській комуніст Хвильовий не має нічого іншого сказати на користь Москви крім того, як закликати всіх українських діячів до втечі від „Москви" яко мога швидше. І це називається інтернаціоналізмом?.. Що ж говорити про інших українських інтеліґентів з некомуністичного табору, коли комуністи починають говорити й не тільки говорити, але і писати в нашій радянській пресі словами Хвильового?"

Так ще в добу творення Вапліте дано було сиґнал до гострої боротьби з групою Хвильового. В. Чубар, голова Совнаркому УССР, незабаром в центральному органі компартії „Комуніст" писав:

„Тов. Хвильовий радить: швидше тікати від російської літератури. Хто може дати таку пораду: „без всяких застережень"? — Той, хто не хоче бачити Москви — центру інтернаціональної ідеї".

Наступного 1927 року на X з'їзді КП(б)У в звітній доповіді Л. Каганович говорить про Хвильового як „підголоска" буржуазії і „куркулів", „які покладають свої надії на реставра-

цію буржуазної влади на Україні силами збройного чужоземного імперіялізму".

Той же Л. Каганович, оцінюючи ролю Хвильового і його однодумців, зокрема О. Шумського, між іншим, казав:

„Хвильовий — письменник, але, товариші, історія викидає іноді такі штуки, коли, як бачите, поет став виразником самої реальної політики, прагнень, ворожих пролетарському клясу. Гасло „на Европу", гасло „геть від Москви", вся його постава національного питання є ворожий нашій партії настрій. Хвильового прикривав Шумський, він схвалював його дії, солідаризувавася з ним з різними оговорками та ін., а кращих комуністів з середовища українців, що працюють над проведенням лінії партії, називав „презренними малоросами", зрадниками, продажними і інше..."

Офіційне засудження Хвильового та його однодумців, його вимушене визнання „помилок", ліквідація письменницької організації Вапліте й журналу з цією ж назвою поставили під постійну підозру й особливо гостру критику зокрема групу найвидатніших прозаїків із Вапліте. Група продовжувала, поки ще була можливість, боротися за свої ідейні позиції.

Після примусової самоліквідації ці письменники виступили як співробітники журналу „Літературний Ярмарок" (1928-30), при чому до співробітництва були притягнені, з метою маскування, сторонні й навіть ворожі автори. Нарешті, після закриття „Літературного Ярмарку", фактично з тих же причин, що й „Вапліте", в останній трансформації група виступила як організація Пролітфронт (Об'єднання Студій Пролетарського Літературного Фронту — 1930-31). При творенні цієї організації, з тактичною метою, виявлено більше наближення до вимог ком. партії, зокрема визнано принцип масової роботи й притягнено кількох початківців з робітничої молоді.

Безпосередньо групою Вапліте письменники, що намагалися вільно творити українську літературу, не вичерпувалися.

В Києві існувала група, об'єднана на засадах, близьких до принципів Вапліте. До складу її входили: Михайло Івченко, Валеріян Підмогильний, Григорій Косинка, Борис Антоненко-Давидович, Євген Плужник, Дмитро Фальківський та ін. Ця група виступала не так голосно, як Вапліте, але майже кожен новий твір її учасників сприймався „пролетарською критикою" як ворожий до офіційної лінії. Група названа спершу Аспис (Асоціяція Письменників, 1923), пізніше (1924-26) — „Ланка", в 1926-28 рр. звалася Майстерня Революційного Слова — Марс (і була змушена ліквідуватися майже одночасно з Вапліте).

В роки літературної дискусії футуристи, відбувши цілий ряд трансформацій (група „Флямінго", Аспанфут, АсКК — Комункульт), виступили як організація „Нова Ґенерація" (від 1927 р. з журналом цієї ж назви): Михайло Семенко, Ґео Шкурупій, Олекса Влизько, Кость Буревій — Едвард Стріха та ін. При незгоді й часом надто гострій полеміці з іншими групами

„Нова Ґенерація" теж обстоювала творення самостійної української літератури. Близькою до них своїми експериментами була група конструктивістів „Аванґард" (1926-29) Валеріяна Поліщука.

Під час розгортання літературної дискусії, в якій Хвильового і Вапліте підтримували видатні письменники і науковці, ЦК КП(б)У вирішив протиставити їм офіційно протеґовану Всеукраїнську Спілку Пролетарських Письменників (ВУСПП), організовану 1927 року в Харкові з численних, різнорідних минулою творчістю, а то й зовсім молодих, здебільша мало кваліфікованих авторів. ВУСПП своїм основним завданням ставила боротьбу з „націоналістичними ідеями" в літературі. Подібні завдання мала й комсомольська організація „Молодняк" (з 1926) з журналом цієї ж назви. Дві останні спеціяльно протеґовані партією групи, на відміну від усіх попередніх, стояли в безпосередньому організаційному зв'язку з Москвою через так зване Всесоюзне Об'єднання Асоціяцій Пролетарських Письменників.

Мотиви і настрої, що були виявлені в літературній дискусії 1925-1928 років, природна річ, були властиві й творам української художньої прози цієї доби. Для покоління, що увійшло в літературу в переважній своїй більшості на початку 20-их років, життя дало дуже багато нового матеріялу.

І справді тематично твори художньої прози цих років дуже тісно пов'язані з своєю добою. До минулого вони звертаються рідко. Романізована біографія, історичний роман у цю добу на Україні були винятком („Романи Куліша", „Аліна та Костомаров" В. Петрова). Скорше знаходимо звертання до років передреволюційних — здебільша в минуле героїв, які діють в сучасності. Досить часто минуле виринає як ліричний спогад, як тло для порівняння, як історична ремінісценція. Зате доба першої світової війни, мальована в ідейному пляні засудження її безглуздого кроволиття, стає темою для багатьох письменників, заспіль її учасників (О. Слісаренко, П. Панч, І. Дніпровський і багато ін.).

В сьогоднішній перспективі вражає мала кількість написаного про революційні роки 1917-1920. Окремі епізоди, які вносять поворот в життя героїв, міняють тло для розгортання дії, ми знайдемо раз-у-раз, але широко написаних творів ця доба не лишила. Причина цього ясна: трактувати період поразки змагань народу за право по-своєму будувати життя з цензурних міркувань не можна було так, як його уявляла собі ця ґенерація, а подавати події відповідно до офіційної версії письменники не хотіли. З конечности стали це робити після 1933 року, після розгрому ґенерації Хвильового-Підмогильного, але той період, якісно глибоко відмінний від тут розглядуваного, стоїть поза межами нашого нарису.

Зате дуже багато тем дали роки після закінчення фронтової боротьби, тобто від 1920 року. Діяпазон зображення тут широ-

кий, бо можливості проходити через цензуру, в ті роки ще не дуже гостру, — були далеко більші. Письменники бралися до таких навіть „слизьких" мотивів, як партизанська війна проти нової влади на селі, ставлення селянства до політики комуністів, внутрішня боротьба в пореволюційному селянстві.

Ще більше тем приносить наступний період стабілізації нового режиму. Об'єктом літературного зображення стають: ламання старих відносин, особисті конфлікти, що виростали в обстанові „нової економічної політики", потворні сторони так званого „нового побуту", а далі цілий комплекс тем, зв'язаних із переживаннями „нової людини": оцінка революції, прірва між романтичними мріями вчорашніх бійців за „нове" і сьогоднішнім реальним життям... Особливе місце займає проблема кохання і становища жінки в пореволюційних обставинах, виникає деякий час популярна тема „жінка з ворожого табору". Не сходить зі сторінок нових книг тема національна — тобто відношення українського населення до нової влади, тема села і міста, тема українського інтеліґента, що намагається розплутати складний клубок сумнівів і колізій між національним обов'язком і прийняттям совєтської дійсности, нарешті, тема „українського майбутнього".

Переважна більшість талановитіших письменників зайшла при трактуванні цих тем у конфлікт із критикою й публіцистикою, що була репрезентована тільки офіційними особами (про фахову мистецьку критику говорити не доводиться, бо вона зазнавала „за примиренство" таких же ударів, як і письменники). 1933 і наступні роки принесли для цих письменників або тяжку розплату за самостійність творчости — заслання, або конечність підпорядкувати себе вимогам, поставленим диктаторами, „перебудуватися" для виконання чергових завдань, поставлених комуністичною партією: зображення — в офіційному дусі, звичайно — „подвигів" доби, „сталінських п'ятирічок", індустріялізації та колективізації.

В перші роки післяреволюційної доби в українській літературі цілковито панувала лірична поезія. З творів письменників молодого покоління можна назвати лише „Блакитний роман" Гната Михайличенка, в якому діючі в революції сили були представлені алегоричними постатями.

На початку 1920-их років, з розгортанням прозаїчної творчости, виразно переважала емоціональна, лірична новеля, — часто це був скорше ліричний етюд, без твердого кістяка. Ліричність, насиченість фолкльорним елементом прози у частини попередньої ґенерації модерністів (почасти Коцюбинський, далеко більше — Черемшина, Васильченко) стає у їх наступників на якийсь час домінантною (Косинка, Хвильовий). Імпресіонізм ліричної прози часом поєднується з модним тоді в Центральній Европі експресіонізмом (Хвильовий, Дніпровський). Не без деякого впливу лишалися досягнення „орнаментальної прози" в російській літературі (Бєлий, Ремізов, Піль-

няк). Експресіонізм на Україні раз-у-раз являє своєрідний конґльомерат із натуралізмом (Сенченко), що йде чималою мірою від впливового тоді Винниченка.

Незабаром схильні до змін та експериментів прозаїки з колишніх символістів (пізніше футуристів, головним чином Сліcаренко, Шкурупій) звільняються від ліричної „орнаментальности", ставлячи завданням працю над сюжетним твором, з чіткою будовою й напруженою інтриґою; за збірками новель з'являються їх романи. В своїх шуканнях вони близько сходяться з автором фантастичних романів Смоличем, який прийшов до гострої „сюжетности" відмінним шляхом і далі поєднував фантастично-пригодницький жанр із мемуарним романом, виразно гумористично забарвленим. До кінця цікавим експериментатором лишається близький до них Йогансен, що свідомо користується різними засобами „очуднення" („остраннение" — термін російських формалістів).

Якщо, йдучи від експресіоністичних етюдів до ширших полотен, Підмогильний знаходить для побутово-проблемного матеріялу, легку, елеґантну форму неореалістичного роману, здобуту вивченням творчости французьких прозаїків 19-20 століть, то Івченко від ліричних етюдів звертається до традиційного натуралістичного публіцистично наповненого роману, вже відомого в українській літературі 19 століття.

В широкій стилевій гамі, при постійному деклеруванні романтизму, справді романтиками були, мабуть, лише Яновський, Ю. Шпол і стриманіший Любченко. Це не виключало у них, звичайно, модерних шукань переважно експресіоністичного характеру.

Після недовгого захоплення ліричною новелею на шлях переважно реалістичної прози стали Панч, Копиленко, Антоненко-Давидович, Головко (з виразно імпресіоністичним забарвленням), Ґжицький, Епік та багато інших. Від 1932-1934 років шукання й експерименти в українській прозі втрачають свою сміливість — розглядувана тут ґенерація була усунута урядовими репресіями з літератури, а ті, що лишилися за небагатьма винятками, цілком підпорядкувалися офіційно вимаганому реалістичному курсові („соціялістичний реалізм"). Застосування в совєтській літературі сміливих шукань форми розглядаються відтоді партійними установами, що контролюють літературу, як вияв „ворожої ідеології" („буржуазний, ідеалістичний формалізм") і не раз засуджувалися відповідними постановами.

Найхарактеристичнішим представником ліричної прози цієї доби був **Микола Хвильовий** (Фітільов, 1893-1933). Цікавий він і наявністю багатьох мотивів, що були найпопулярнішими в творах його сучасників. Почав він із поезій — збірка „Молодість" (1921), „Досвітні симфонії" (1922), поема „В електричний вік" (1921), — яким властиві ті шукання в ділянці евфонії

й ритмомелодики, що так притаманні для всієї його прози. Ім'я його стає ширше відомим із появою в 1923 році збірки „Сині етюди", а далі новель і памфлетів (про які мова була вище). Етюди й новелі його відзначаються великою емоціяльною насиченістю. Романтиком визначив себе Хвильовий, романтичним називає своє сприйняття життя вся його група, але це занадто широке визначення, звичайно, не вичерпує характеристичних рис кожного з цієї плеяди письменників. Недавнє минуле Хвильовий розглядає як неповторну добу величезного напруження, для якого варто було жити і вмирати. Він ніде не дає пластичного образу людей тієї доби, в якому можна було б шукати чогось типового, що характеризувало б процес у цілому. Ще менше тут конструктивних, позитивних образів переможців. У „Синіх етюдах" — це лірично оспівані народні рухи, часто без виразних історичних рис, повстанські вибухи, що захоплюють своєю силою всі низи: в „Леґенді" героїнею повстання стає сільська повія Стенька, що безстрашно вмирає найлютішою смертю — „... Ой, не чути було вже про баску молодицю, та пройшла вже слава про юнака-молодця... Гуділа, дзвеніла слава про Стеньку-юнака, червоного повстанця". Непомітний героїзм виявляє „Кіт у чоботях" — Гапка, що її байстря „повісив на ліхтарі козак"...

Революція вимагає величезних жертв, героїзму і крови, і Хвильовий, патетично підносячи це як ляйтмотив, підкреслює надзвичайну складність ситуації в умовах України. Новеля „Мати" збудована на мотиві смертельної ненависти братів — переконаних представників ворожих сторін у боротьбі. З найбільшою силою конечність для большевика йти в ім'я „загірної комуни" проти свого народу, вбивати те найсвятіше, серед чого виріс, виявлена в експресіоністичній новелі „Я", виразна проблемність якої підкреслена умовними назвами й іменами: комунари і версальці, доктор Тагабат, Деґенерат... Втім ця доба лишається найкращим для героїв Хвильового спогадом, що дає сенс життя згодом, коли настали інші часи.

І Карамазов і Ганна в „Вальдшнепах", і редактор Карк, і вмираючий комісар із „Синього листопаду", і Хлоня, і Анарх („Санаторійна зона"), і товаришка Уляна („Сантиментальна історія"), і Оґре („Лілюлі") — це люди, які живуть спогадом про часи збройної боротьби, часи великих надій, за якими прийшов крах сподівань, сумніви, вічні роздуми над помилковістю вибраного шляху. Звідси песимізм, шукання свого місця в обставинах, які нічим не нагадують омріяну „загірну комуну". І якщо молоденька Б'янка в „Сантиментальній історії", згадуючи Улянині оповідання про громадянську війну, з сумом ідеалізує ці часи, кажучи: „Я подумала, що тоді всі пізнали таємну даль, але той час уже не прийде ніколи, як не прийде ніколи й голуба юність", — то Уляна нарікає саме на ту дисгармонію, що не дає жити героям Хвильового: „Я вам заздрю тому, що ви — людина нового покоління і для вас наші терзан-

ня порожній звук... Ви ніколи не можете затоскувати за раєм, як я й тисячі нас, надломлених людей громадянської війни"...

Для покоління „надломлених людей громадянської війни" життя доби стабілізації советської влади на Україні, може, ще огидніше, ніж для тих, хто новій владі ніколи не співчував. Бо „надломлені" мріяли і за мрію готові були вмерти. Вадим перед смертю говорить своїй подрузі в „Синьому листопаді":

„Так, Маріє, і я люблю твою любов. Але я дивлюсь на нашу сучасність з 25 віку, коли наша сучасність сива. Тому то я в неї надто закоханий. Ти от не чуєш, а я чую, як по нашій республіці ходить комуна. Урочисто переходить вона з оселі в оселю, і тільки сліпі цього не бачать..." Так Вадим умирає, як умирає у Хвильового після його поразки в літературній дискусії віра в потужний розвиток незалежної соціялістичної України, що поведе „азіятський ренесанс" до верховин світової культури.

Як домінанта скрізь — похмурий тон підсоветської дійсности, яка нищить найкращі мрії. („Пішла сіра осінь по сірих завулках республіки"). Майже кожен твір забарвлений синім присмерком після вогненного піднесення — або ліричним сумом за тим далеким, що не здійснилося, або гіркою, їдкою іронією над крахом справи, в яку колись повірив автор і його герої.

Село — тобто маса української нації — похмуро дивиться на нових володарів. А в них оживають спогади про те, що зробили з селом завойовники в ім'я „загірної комуни".

„Карк згадав: український мужик ніколи не бачив фарфорової чашки, а потім він пішов у повстанці — і бачив чашки. Але він не пив з тих чашок — йому ніколи. Український мужик і на заводі — він всюди український. Буває він пролетар — таких багато. Він большевик і уміє умирати.

Це було в листопаді — український мужик біг обідраний і темний з гарячими очима, з порожніми руками на багнети — чимало їх бігло. Вони уміли умирати. Тоді вітер носився з листям. Було так: приїздили до його, ставили його до стінки розстрілювати. А він казав:

— Простіть, господа... чи то пак, як вас...

Було ще й в ярках — ярки багато знають...

Я: на те революція, на те боротьба. Він, редактор Карк: — А все таки вклоняюсь тобі, мій героїчний народе!... Так от. Карк казав:

— Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?"

Село неспокійне, занедбане, дике. — „Темна наша батьківщина" — те село „Солонського Яру", нова влада для неї чужа. Невідомо, куди піде ця стихія, де покищо панує далеко не найкраща верства.

„Сосни — гудуть.
— Чого так гудуть?
— Хуртовина. Вітри.
Ох ви, сосни мої — азіятський край!"

В місті увагу вчорашніх переможців — мрійників вражають огидні постаті господарів життя: від „Синіх етюдів" почавши, Хвильовий не може збутися цих фігур: це — виховательки і їх друзі з етюду „Колонії, вілли...", це — герої „Свині", причепливі паразити, всюдисущі сексоти з „Санаторійної зони", порожні міщани, що прикриваються гарними фразами про „новий побут" і „нову мораль" в „Осені", „Пуделі", „Сантиментальній історії", це, нарешті, суцільна гнила безвихідь „Завулку". Пізніше Хвильовий в дещо іншій манері опуклішого ґротеску подає такі образи конденсованої самозакоханости, лицемірства й внутрішньої гнилизни, як харківський урядовець Топченко в „Ревізорі" й „Іван Іванович".

Вічно мучені — сумнівами й докорами сумління, деґенерати занурені в самокопання, неврастеніки з вибухами гістеричного патосу, психічно хворі, сексуально неврівноважені, морально брудні, самогубці — на тлі байдужости, а то й ворожости обманутого цими вчорашніми проводарями народу, — такими не малює, а здебільша лише коротко позначує окремими рисками своїх героїв Хвильовий.

Як сказано, тут дарма шукати закінченого сюжету, чіткої ситуації. Ліричні етюди, нариси (за небагатьма винятками, як „На озера") своєю композицією хаотичні — звідси давня характеристика стилю Хвильового як „розхрістаного". Ліричний монолог, імпресіоністичний пейзаж перебиваються уривками діялогу, де часом навіть при зовнішній стриманості, кожна репліка по-експресіоністичному кричить наболілим, довго виношуваним стражданням. Контрасти брутальних натуралістичних іноді огидних деталів, зіставлених із вибухом сантиментальної патетики, елементи сатири, ґротеску і ніжної мрійливої лірики творять конґльомерат — „Арабески", як назвав Хвильовий один із найгустіше наснажених, найзмістовніших своїх творів.

Однак — це далеко не безпорадність. Досить простежити хоча б тільки давно помічену вже критикою тонку систему алітерацій і асонансів, ритмічність прози, часто будованої на анафорах, міцних, гострих рефренах і повторенні сполучників із улюбленими сміливими персоніфікаціями й епітетами, щоб пересвідчитися того, що це потік цілком свідомо організований.

Ламаючи звичну структуру прозаїчних творів, Хвильовий в той же час — на відміну, наприклад, від футуристів, глибоко „літературнотрадиційний".

Проза Хвильового наскрізь „літературна", розрахована на естетичне сприймання підготованого читача з великим запасом книжних вражень і спогадів. Хвильовий не тільки розриває звичну композицію, лишаючи твори без кінця або даючи „псевдорозв'язку", але й вводить „гру з читачем", як у „Редакторі Карку" або „Арабесках" — через експресіонізм, очевидно, протягаючи руку до німецьких романтиків.

„Літературність" підкреслюється постійним вживанням

давно знайомих читачеві заголовків: „Ревізор", „Іван Іванович", „Лілюлі", „Арабески", імена героїв часто зумисне „книжні", відірвані від оточення, що править за тло для твору, — Майя, Оґре, Анарх, Тагабат, Б'янка, Остап і Андрій, Дмитро Карамазов. Ця книжність підкреслюється введеням „простих", побутово розповсюджених імен.

Поряд із цим Хвильовий глибоко „традиційний" в сенсі відчуття української історії. Його твори пронизані спогадами про українське минуле:

„... Десь біля Диканьки есть село і хутір — а що тут раніш було? до татарви? Га? Так, село і хутір — і далі — далі... а що через 40 віків? Га? Гоголь, Мазепа, Карло XII. Моя люба соціялістична Україно!.." („Життя"). Редактор Карк і Нюся говорять раз-у-раз про минуле, про козаччину, про Хмельниччину. Спогадами про часи Мазепи й Полуботка перейнятий етюд „Шляхетне гніздо":

„... (Кажуть тут, недалеко, був Петро Перший, той, що Полуботка нашого — не нашого замучив, той, що на кістках зґвалтованих, неспокійних степовиків наших збудував Петербурґ — вікно в Европу). Тягнуться воли до Великої Шведської Могили. Великої тому: відціля Мазепа тікав, окаянний, проклятий гетьман. Хіба він міг дати волю українському народові? Прийшли сюди з півночі люди — з далекої півночі, з близької півночі, а ми хотіли волі... Хіба він міг дати волю невеселому краю?.."

Недавні бої раз-у-раз викликають у нього асоціяції з українською старовиною (Морозенко, Хмельниччина, Павлюк, Трясило, Мазепа, Шведські могили). Поетизація цієї доби письменником-комуністом, закоханим у пейзаж Лівобережжя, в корені розходиться з офіційним її трактуванням:

„Про що розповім тобі? Чи розкажу тобі, як співають наші дівчата біля Шведських могил, коли пісня з буряків, як сіроока жура, як геніяльний Леонтович у бур'янах мого степового краю? Чи розкажу тобі, як повільною ходою бредуть круторогі воли з молочної фарми? Чи сплету тобі вінок із польових дзвоників, з подій; як була, як пройшла, як гриміла, як народжувалась молода епоха, йшла м'ятежна епоха, ішла духмяна романтика, і нечутно ходили в борах тіні середньовічних лицарів. Бігали вітри із Сходу — сторожкі й тривожні. І тоді в аулах моєї голубої Савої стояв гул" („Арабески").

Окреме місце займає початок роману „Вальдшнепи" (1927), офіційно засудженого й сконфіскованого владою. З мистецького погляду цей твір цілком відмінний від інших речей Хвильового. Літературна форма наближається до традиційного „публіцистичного роману" — вона тут лише засіб обрамувати трактат, поданий як ряд діялогів на ті теми, що їм присвятив Хвильовий свої памфлети 1925-27 років. Ці діялоги ведуть головним чином Карамазов, інтеліґент, в минулому учасник війни на большевицькому боці, колись глибоко переконаний в спра-

ведливості большевицької революції, а тепер розчарований, позбавлений певности своєї справи партієць, Ганна — його жінка, така ж в минулому запальна революціонерка, і молода дівчина Аглая, що нею захоплюється Карамазов. У висловлюваннях Аглаї (образ якої лишився до кінця не розкритим, бо продовження роману в друку не з'явилося) знаходимо ряд сміливих думок про кризу серед частини большевицької інтеліґенції на Україні, визнання того, що революція зайшла в глухий кут, що нинішня каста проводирів мусить поступитися місцем новому, сильному, вольовому поколінню, нарешті визнання того, що це покоління мусить вивести Україну з її залежности від Росії, бо большевицька революція не дала того, чого сподівалися ліво настроєні українці.

„Я випила, товариство, за відважних і вольових людей. Чуєте? Я випила за безумство хоробрих. Але не за безумство, що виродилось у соррентівського міщанина Пєшкова[6]), — я випила за те безумство, що привело троглодита до стану вишуканої європейської людини. Я випила за те безумство, що не знає тупиків і горить вічним огнем стремління в невідомі краї. Я випила за безумство конквістаторів . . ."

В репліках Аглаї з граничною виразністю наголошена великодержавницька політика червоної Москви — продовжувача імперіялістичної політики старої Росії, як і конечність „протиставлятися рабській психіці" малоросів.

Поява „Вальдшнепів" була кульмінаційним пунктом полеміки Хвильового з офіційними опонентами. Як розуміли „Вальдшнепів" сучасники, видно хоча б із такої оцінки А. Хвилі, що виступив проти Хвильового в центральному органі КП(б)У — „Комуністі": „Карамазов — це той щирий, що йшов, захоплений великими гаслами, робити революцію з компартією й нарешті побачив, що він „собиратель земли русской" . . . Хвильовий виводить своїх героїв на літературний кін, щоб довести, що радянська Україна — не радянська, що диктатура пролетаріяту — не диктатура пролетаріяту, що національна політика — це лише омана; що український народ виключно відсталий безвольний люд, що йде переродження, що, нарешті, сама партія — то є організація лицемірів . . . Блискуче, талановито ці думки виявляє у своїх „Вальдшнепах" Хвильовий і, зробивши таку аналізу нашої дійсности, доводить, що єдине гасло, яке може запалити мільйони, піднести їх на височінь патосу боротьби за Україну, за народ, — є національне відродження . . ."

П'яте число журналу „Вапліте" було останнім. Журнал був закритий. Організацію „Вапліте" примушено самоліквідуватися. В двох покаянних листах (1926 і 1928 рр.), як і пізніше в статті, друкованій під час відомого процесу СВУ, Хвильовий визнав помилки і „засудив" їх, м. ін. кажучи: „Хвильовізм — це теорія боротьби проти КП(б)У, яка (теорія) створена під на-

[6]) Ґорького.

тиском ідеології українського войовничого фашизму, під натиском ідеології тої урбанізованої української буржуазії, що мріє зробити з України велику імперіялістичну державу".

Але Хвильовий і далі продовжував вже в обережніших формах свою ідейну боротьбу з офіційною лінією. З початком розгрому національно-культурних сил в УССР, в зв'язку з гострим наступом компартії на українське село, Хвильовий покінчив життя самогубством (у травні 1933 р.).

Такі закиди в націоналізмі були скеровані большевицькою критикою раніше чи пізніше проти всіх визначних українських письменників цієї доби, особливо з групи Вапліте — „Літературний Ярмарок" і „Ланка" — МАРС.

Інший характер має проза Косинки, що теж починав із ліричних етюдів. **Григорій Косинка** (Стрілець, 1899-1934) в своїх численних етюдах і новелях — збірники „На золотих богів" 1922, „В житах" 1926, „Політика" 1927, „Вибрані оповідання" та ін. — малював майже виключно село. Революція і наступна війна сприймаються або крізь призму селянських уявлень, або в їх відношенні до життя селянства.

Революція була потрібна селянинові, бо давала надію дістати зрошену потом багатьох поколінь землю. За неї і тільки за неї бився і вмирав міцний, певний себе в полі і часто безпорадний перед сторонньою, чужою силою селянин (зокрема „На золотих богів"). І нечисленні мотиви певности й бадьорости зв'язані з опануванням шматка ниви:

„Старий висмикав істик, прочищав плуга:

— А тепер скрізь кротами по степу мужик — наш степ, брешуть!

Павло сміявся:

— Ого-го-го! Коли діло касається степу — ми тоді, як мур: тоді брате не скубнеш дурничкою . . . Зелена могила знає. З вилами боронимо степ, ге?

. . . От я хотів би, аби подивилась графиня Браницька, як дядьки з вилами рушають у бій . . . Зомліла б, тату, щоб побачила вас розхрістаного на шляху, гей — зомліла . . .

. . . Він (Василь) похмарнів; слова падали у борозну і побажання землі були прості, мужицькі:

— Хай родить тепер — ми кров'ю сполоскали степ" . . . („Голова Ході").

А втім, і тут виступає природне незадоволення, виправдана настороженість проти чужого своїм духом міста; що від нього селянин нічого доброго для себе ніколи не бачив:

„— Тець, ореш, а красних днів не бачиш: була царизна — робили, прийшов совет — робимо, а пани, як плили шовками в городах, і по цей день пливуть.

. . . — Отак і виходить: і власть наша, і порядки нові, а все по-старому, збулися великих панів, чорт наплодив дрібних, і п'ють, як п'явки! Хай, капітал, одним словом!..

— А ну, рушай, Чалий! А то в тюрму за такі речі підеш! . ."

У новелях Косинки велике місце займають мотиви після революційної війни („Мати”, „На золотих богів”), голоду („Циркуль”), а особливо партизанської боротьби селян, розчарованих в новій владі. Але їх трагічна боротьба не дає їм задоволення. В тих умовах, які зображує Косинка, вона безперспективна, приречена на неуспіх. В безвиході партизани обмежуються розправами з окремими ворогами — „Темна ніч”, „В житах”, „Десять”, „В степу”, „Постріл” та ін. Перекинчики до нової влади показані у Косинки безнадійно гидкими („Анкета”).

На багато разів облитій кров'ю землі йде боротьба, далі тече кров. Люди з люттю працюють, щоб забезпечити собі життя, люто катують того, хто зазіхає на їх працю („Політика”). Одвічні почуття і ненависти і не задоволеного у героїв Косинки кохання — безрадісні. Відрадне лише в природі, що одна чиста, перейнята лагідною сумною ліричністю. Це величезне, барвисте поле — безконечно мінливе, але завжди привабливе тло, на якому відбуваються трагічні, криваві або жалюгідні, мізерно-комічні події. Критика в свій час справедливо відзначила, що природа має в Косинці свого „невтомного, екстатичного поета” (Савченко).

Велика лірична наснаженість Косинки часто впливає на структуру його новель. Переважає внутрішній монолог, що бере початок, мабуть, від впливів Коцюбинського; іноді він перетворюється в розповіді, своєю структурою звернені до читачів, особливо в зачинах і кінцівках. Ранні новелі Косинки виявляють науку і в інших видатних прозаїків попереднього покоління: цинічні, брутальні постаті грабіжників — анархістів („Анархісти”), окремі образи боягузливих, випадкових учасників небезпечних подій (як Жашко в „Пострілі”), „аґента для боротьби з контрреволюцією” Антона Собачки („Анкета”) очевидно споріднені з Винниченковими персонажами; драматичне напруження „Темної ночі”, як і окремі ситуації в цій і інших новелях, зраджують добрий вплив лаконічности Стефаника.

Тоді як у творчості Хвильового переважає музикальність, Косинка воліє зорові образи, що з великим тактом виявляють національне походження і зв'язок із фолкльором, селянською мовою, селянською побутовою стихією.

„У нас із Матвієм барабан ніколи не забивався соломою; наші коні ходили справно, вибивали на току ямки, іноді спотикались, і день, затрушений половою та пилом, стомлено падав аж у Дзюбиних городах . . . Я стояв у розломлених лініях сонця і слухав: дівчата заводили степової, довго її чарували голосами і пускали слідом за сонцем у криничні джерела Гординої могили. Тоді пахли степом мої дитячі літа і вже не спотикались коло коней, а бігли обніжками, як соняшне сіре зайченя” („Постріл”).

„Тільки десь далеко бриніла заплакана пісня степу й цвіла в канавах, як думав Кость, полинем” („Анархісти”).

Зорові образи косинки надають особливої пластичности частим у нього персоніфікаціям:

„До хати Антона Радіоновича підходить забрьохана, сліпа осіння ніч, заглядає у вікно, сідає на причілку коло собаки і жде" („Анкета").

Не раз гостро критикований за незалежність у трактуванні своїх тем, обвинувачуваний у „націоналізмі", Косинка був розстріляний на початку грудня 1934 року.

Одвічна сила землі, конфлікт між селянською стихією, глибоко ідеалістичним баченням світу і тим новим, що принесла большевицька революція, представляє і творчість **Михайла Івченка** (1890-1939). Його новелі, зібрані в книгах „Шуми весняні" (1919), „Імлистою рікою" (1926), „Землі дзвенять" (1928), позначені лірично-філософським тоном, песимістичним настроєм, поєднаним із любов'ю до людини й природи.

„На всій його творчості позначалася влада природи в її гармонійності і в суперечності з дрібнішими людськими клопотами... Через всю творчість письменника пройшло прагнення знайти синтезу між життям природи і життям людини, яка привела його до створення своєрідного пантеїзму, а згодом до захоплення індуським світоглядом, індуською пантеїстичною системою" (Л. Коваленко. „Співець землі М. Івченко". „Наші дні").

Оповідання ранньої збірки „Шуми весняні", де домінують мотиви марности сподівань на щастя, пасивної скорботи й загибелі покалічених брутальністю жорстокої доби, а далі присвячені Сковороді „Напоєні дні", повість „В соняшному колі", що помітно виявляє Івченків пантеїзм, — це твори з особливо виразною лінією філософських шукань, про які говорить Л. Коваленко.

Інші твори, — теж позначені властивою для Івченка любов'ю до землі та людей села з їх цілісними характерами, — дають більше реалістичних малюнків сучасного життя. Цензурні умови спричиняють те, як справедливо відзначив В. Дорошенко („ЛНВ", 5. 1926), що в оповіданнях Івченка помітна „недоговореність" — „ніби він не мав відваги довести річ до кінця, зробити належні висновки й урвав, полишаючи доспівувати самому читачеві". В збірці „Імлистою рікою" знаходимо образи руйнованої сільської ідилії в серії: „На весні", „Марійка", „На пасіці". Тут раніше мирне, далеке від зовнішнього світу життя родини Степана й Домахи, калічиться непотрібною, незрозумілою для них війною. Солдатчина відібрала у них сина, вона ж віднімає коханого їх дочки Марійки. Якби не це втручання чужих селянському духові сил, люди, що скромно жили працею на своїй землі, були б щасливі. Але поряд ідилій старе село в зображенні Івченка знає і злидні, глуху, важку темряву („В рідній оселі", „Легкий хліб").

Революція приносить на село разом із наділенням землею — боротьбу, кров, а для багатьох цілковиту руїну („Горіли сте-

пи"). Оповідання ці перейняті почуттям тривоги, занепокоєння. Селяни підозріло вороже ставляться до всього, що зв'язане з містом, з новим режимом („Чорні ріллі", „Із днів польових"). Будні непівської доби не приносять їм задоволення. Семен Гнида і його односельчани нарікають, побачивши на чолі совхозу, створеного з маєтку поміщика, його колишнього управителя („Пан Коломбицький"). В оповіданні „Земля в цвіту" розчарований солдат революції Микола Буц питає свого товариша Чепігу — „Де ж моя революція!" Селянка Вівдя, в оповіданні „Порваною дорогою" (1927), їдучи пароплавом до дочки-актриси, бачить, як пасажир годує собаку шинкою, і робить висновок: „ — Скільки люди бились, а пани зостались! тільки інші панами стали . . ." Вівді пригадались останні роки. Перед нею пройшли всі жахливі події, і в них люди з їхнього села, вп'яті в землю, з одною любов'ю до неї. Хтось їх сіпав і ганяв, бо проходило військо за військом, влада за владою, і в цих каламутних днях ніби вітер осінній розвіяв половину села... В місті побачення з дочкою та знайомство з її чоловіком, які живуть незрозумілими їй інтересами, не знаходячи мети й радости, ще побільшило прірву між ними.

Оповідання Івченка проймають м'які, ніби оповиті меланхолією, спогади, сумні, філософські роздуми, багато місця займає лірично інтонований пейзаж, тиради від автора, що роблять сюжетний кістяк крихким, розпливчастим. Поступово цей ліричний елемент слабне, вірніше — ближче входить в сюжетну тканину. Поступово посилюється драматизація — діялоги дійових осіб. Та поставивши перед собою завдання дати „проблематичний твір", Івченко звернувся до форми традиційного побутового роману.

В „Робітніх силах" (1928) Івченко поєднав безпретенсійний натуралізм із алегорією, що має глибоке політичне значення. Дія відбувається на селекційній станції, герої: Савлутинський, Орися, Горошко та інші — молоді українські інтеліґенти, співробітники цієї установи. За традиційними „любовними трикутниками", з боротьбою між суперниками, показаною на новому побутовому тлі — життя науково-дослідної установи, своїм положенням дещо відокремленої від навколишнього світу, роман мав, на перший погляд, подібність із численними в пізнішу добу творами з „виробничою тематикою". Ляйтмотив — це боротьба за новий, стійкіший, ніж існуючі, сорт буряка, який набагато підніс би продуктивність українського цукроварства.

Цей ляйтмотив алегоричний. Проблема плекання стійкого, витривалого сорту буряка — це проблема виховання в нових, суворіших умовах боротьби, молодих українських кадрів, що здібні будуть керувати державним життям України. Носієм ідеї плекання національних сил, що спроможні будуть виконати покладені на них історією завдання, є науковець Савлутинський.

Вимагаючи від своїх земляків „культурно переродитися", він

твердить, „що людина мусить підпорядкувати свої вчинки свідомій волі", „не бути безвольною медузою", „мусить виплекати велику волю до буття, незламну й міцну, як криця", „дати нове, прекрасне покоління".

Проповідь, яку вкладає в уста Савлутинському Івченко, має ідейний зв'язок із думками, що їх від імени багатьох сучасників висловив у своїх памфлетах і новелях Хвильовий. Зокрема Савлутинський, як і Хвильовий, вимагає відштовхування від російських впливів, від російської інтеліґенції, кажучи: „Жахливе тут те, що ви якось максималістично це сприймаєте й уявляєте все точнісінько так, як це колись робила російська інтеліґенція. Ці знамениті ботфорти й розперезані косоворотки, цей зовнішній стиль московського кучера й полового, отже зовнішня розперезаність і внутрішня розпуста. І разом з тим якісь високі пориви, ідеали. Оця достоєвщина, кружковщина..."

Зрозуміло, що офіційна критика гостро заатакувала цю книгу, закидаючи їй, як і „Вальдшнепам", „націоналізм". Саме в момент посилення критики „Робітніх сил" Івченко був заарештований. Засуджений на весні 1930 р. в процесі Спілки Визволення України, Івченко до передчасної смерти на вигнанні (1939) був позбавлений змоги виступати в літературі.

Валеріян Підмогильний (народився 1901 — доля після заслання невідома) почав писати (дуже молодим) під впливом імпресіоністів, а ще більше експресіоністів, зокрема Леонида Андреєва. Хворобливі шукання сенсу існування, не вмотивований належно відчай, гістеричні вибухи героїв перших оповідань („Твори", І. 1920) подані на тлі неспокійного, півголодного життя, епідемій, розстрілів. Найвідоміші з початку 1920-их рр. речі — це нариси „Повстанці", де натуралізм з ознаками старої етнографічної манери перемішаний з експресіонізмом патетики і відчаю; „В епідемічному бараці", з пануючою темою страждань і смерти, повість „Остап Шаптала", з невиразним сюжетом, обтяженим психологічними пасусами, нарешті схематично-плякатна „Проблема хліба" — накреслювали шлях до експресіонізму. З більшою вправністю написані виразно експресіоністичні „Іван Босий" з постаттю сільського проповідника — ворога революції, що кличе селян до каяття й викликає екстазу юрби, а також „Військовий літун" і присвячена махновщині „Третя революція". Скрізь тут підкреслено не типові для доби постаті осамітнених людей. Такий літун — відлюдник, така жінка, що з незрозумілою надією чекає приходу махновців, чогось від цього сподіваючись, а знаходить бруд і насильство. Ідучи до трагічного кінця, вони на світ дивляться крізь призму свого болю. Оточення показане розірвано, лише остільки, оскільки воно з цими переживаннями зв'язане.

Та незабаром після „Третьої революції" (1926) з'являється роман „Місто" (1928). В ньому Підмогильний іде зовсім іншим шляхом — реалістичним. В центрі поставлена надзвичайно

важлива політична проблема опанування міста, де переважав досі національно чужий елемент, українською інтелектуальною силою. Герой роману селянський син Степан Радченко дістав можливість учитися і, подібно багатьом у той час, підготувавшись до високої школи, приїздить у Київ. Тут обдарований юнак, поступово переборюючи чималі труднощі, входить у міське життя й жадібно кидається на працю. Згодом стає письменником, здобуває визнання, а з ним матеріяльну забезпеченість.

Він, колишній підпасич і повстанець, приносить із собою віковічну селянську упередженість, зве місто „ненажерним" і, хоч почуває тут себе „вигнанцем, що покинув на рідній землі весну і квітучі поля", знає, що „мусить здобувати місто" — „змінити вигляд і істоту міста". Ставлення до міста у Радченка протягом розвитку роману міняється, він то з задоволенням почував себе в місті переможцем, то не раз жалкує, що покинув село:

„В степ. До землі! Назавжди покине це місто, чуже його душі, цей камінь, ці брудні ліхтарі. Зречеться навіки жорстокої плутанини міського життя, отруйних мрій, що тяжать над галасливим бруком . . . І піде в спокійні, соняшні простори полів, до покинутої волі, і житиме, як росте трава, як стигне овоч".

Та здобувши місто, яке вже йому не страшне, Радченко усвідомлює свою перемогу; кінцівка зображає, як він вночі, повернувшись додому, перед вікном милується старою столицею України:

„Він завмер від самого споглядання цієї величі нової стихії і раптом широким рухом зронив униз зачудований поцілунок. Тоді, в тиші лямпи над столом, писав свою повість про людей".

Радченко показаний і в відношеннях до жінок. Кожна із героїнь міцно входить у композицію роману, бо втілює відповідну фазу розвитку героя. Студентка Надія зв'язана з селом, і, відійшовши від села, Радченко, хоч і надовго зберігає Надійку в своїй душі, не повертається до неї. Дружина квартирного господаря, гарна, але далеко старша від Радченка Тамара своїм коханням позначає перший етап його „завоювання міста". Зоська, що вабила його „суто-міською романтикою", вносить багато гарячковости в їх відносини і кінчає самогубством, побачивши, що його почуття нетривке. Нарешті, балерина Ріта, що втілює міську культуру, „душу міста", стає об'єктом справжнього кохання колишнього селюка, і здобуття її серця Радченком є символом його перемоги над містом.

Історія Радченка подана на тлі образів Києва і його тодішніх людей, що іноді намальовані натуралістично, портретно, але не безсторонньо. Критика справедливо відзначила ґрунтовний поворот щодо стилю й смаків Підмогильного. На зміну творам імпресіоністичним і експресіоністичним, позбавленим сюжетної стрункости, приходить „книга винятково майстерного реалізму" (Є. Маланюк). Одностайно відзначено тут вплив доброї

школи французької прози, над якою В. Підмогильний багато працював як перекладач.

Наскільки прихильно прийняла цей роман фахова критика, настільки ж гостро офіційна критика обвинувачувала автора в „буржуазному націоналізмі".

Очевидно, цим треба пояснити те, що останній роман Підмогильного „Невелика драма" (1932), написаний такими ж стилістичними засобами, як і „Місто", позбавлений був проблемности останнього, давши історію „непомітних людей" — реєстраторки Марти і професора Славенка на побутовому тлі великого українського міста часів непу й „українізації".

Довго й вперто критикований, Підмогильний у половині 1930-их років був заарештований і без суду засланий. Дальша доля його невідома.

Ставши на шлях експресіонізму, послідовно його тримався **Іван Дніпровський** (Шевченко, 1895-1934), автор поезій (поема „Донбас"), відомих у свій час п'єс „Любов і дим" та „Яблуневий полон", а передусім новель, об'єднаних у збірниках „Заради неї" (1928) та „Ацельдама" (1932). Тлом для зображення особистих переживань Дніпровський бере події світової війни та бурхливих років революції. Війна з її брудом і нищенням в переживаннях недобитків сотні під час відступу з-під Перемишля в 1915 року — „Ацельдама", з розкладом розгойданої большевицькою аґітацією армії — „Долина угрів"; події збройної боротьби 1918-20 років, з мінливістю воєнного щастя, безнастанними переходами фронтів, руїнницька стихія революції, ламання звичних норм життя накладають свій важкий відбиток на героїв драм і новель Дніпровського. У вихорі змін борсається самотня серед оточення людина, чіпляючись за життя, відбуваються непомітні в ґрандіозному ході подій драми, нещадно роздавлюються одиниці. Даремні спроби стати вище стихії, опанувати ситуацію. Командарм, уславлений своїм авторитетом і волею, намагаючись підняти в наступ прутський полк, гине зневажений солдатами на їх багнетах, жалюгідний в останніх намаганнях врятуватися від розправи („Долина угрів"). У вирі паніки відступу з галицького містечка метушиться член большевицького ревкому Петро, щоб спершу знайти свою молоду жінку Ганну, яка випадково вийшла з дому, а потім сховатися з нею від участи в обороні („Заради неї"), пійманого за містом його вбивають свої як дезертира. Мобілізований червоними до штабу корпусу капітан вагається між потягом до військової куховарки Марусі й старим почуттям до Аліни, шукає нагоди опинитися в місті, що є під владою поляків, але випадково щасливо повертається до свого штабу, гнаний темним, неусвідомленим, але непереможним почуттям до загадкової дівчини („Марія радости"). Чекіст занедбує свою справу й лише випадково уникає розстрілу, бо закохується в дівчину з аристократичної родини („Наяда"). Даремно тут шукати зображення тла історичних подій. Розламаній свідомості

персонажів відповідає манера показувати переживання їх: автор подає потік вражень, перемежаючи його фіксацією настроїв даної миті, щоб за кілька рядків представити хід відчуттів і думок, уже змінений, скерований у протилежному напрямі.

Персонаж не сприймає пасивно цих вражень, він метушиться, роздавлений безвихіддю, він не владний над собою, часом намагається виразити те, що його мучить, змінити ситуацію, але не може. Іноді сприйняття явищ реального життя цілком переплітається з настирливими уявленнями комплексу, що гнітить героя. Наприклад, в оповіданні „Туман" безсилі намагання Михайла звільнитися від колишньої дружини, щоб одружитися з Янею, переслідування з боку покинутої жінки, вагання між обов'язком готувати повстання і займатися своїми особистими справами створюють якийсь гарячковий сон.

Сцени гострих переживань, моменти смерти ґротесковим уособленням предметів, подаванням їх у незвичному ракурсі, підкресленням напруження демонструють риси експресіоністичної манери. Така, наприклад, картина штурму вагонів під час паніки („Заради неї").

— „Сонце вже геть піднялося і текло над самим депом. Тепер воно вже не дитяча купеля. Гола дитина випала з неї в кричущу юрбу і голосить десь між ногами. Зараз воно, як розрізаний надвіч кавуч, скаржне й розпачне, струмкує краплинками тривожної крови. Бурі спітнілі ланцюги вагонів, обліплені сірим, безпорадно стояли на рейках, немов вгинались під вагою людського тіла і не в силі вже рушити. З сирої рухливої маси з хруском, як постріли, виривались лайки, в боки, вгору і вниз і розсипались десь під вагонами. Паровик борсався коло другої валки".

Подібна сцена убивства командарма солдатами — „Долина угрів":

„Командарм скочив на ноги, вхопив під вікном килим, закутався в нього і впав на канапу в куток. Летючі чуби провалились крізь дах, летять крізь вікна і двері, зламані брови, як блиски — роти, повні жовтих зубів — вигуки й кроки збились в сальоні — деруться в самий куток — кричать над оголеним тім'ям. Аж ось руки впали на килим, здерли його з голови командарма і вчепились в погони. Ще руки — руді з синіми жилами — вхопили його під коліна, і він поплив із вагону. В коридорі носії щось зашпортувались, на мить зупинились і незграбно почали гойдати командарма. Роти і купи очей влипли в видовище. Командарм чудно смикнувсь і полетів із дверей. Чотири багнети („Чотири багнети") підхопили його на льоту. Він скрутнувсь на них і хляпнув на землю..."

Виразний нахил до експресіонізму виявляв у перші роки діяльности **Іван Сенченко** (нар. 1901) в своїх ґротескових малюнках старого селянського та міщанського побуту („Червоноградські портрети", 1928), а особливо нового партійного міщанства часів непу з його намаганням пристосуватися за всяку ціну до

нових умов, щоб робити кар'єру. Гостру критику викликали його, часом плякатно-схематичні, але гострі образи в „Із записок холуя" (1927). Ця критика, що посилилася після появи збірки „Дубові гряди" (1928), очевидно, спонукала його перейти до іншої тематичної площини: він пробує сили в історичній повісті „Чорна брама", що де в чому перегукується з „Коля Брюньйон" Р. Ролляна. Пізніше він змушений був удатися до юнацької та виробничої тематики (роман „Напередодні" та ін.).

В критичних і публіцистичних виступах групи Вапліте-Пролітфронт дуже часто вживалося слово романтизм, створена була теорія „романтики вітаїзму", або „активного романтизму", чимало прозаїків із цієї групи слідом за Хвильовим називали себе романтиками, однак або ними не були зовсім, або романтизм виявлявся у них лише як побічна течія в творчості.

Проте кілька з них справді виявляли перевагу романтизму, що, звичайно, не виключало поряд цього інших стилістичних шукань.

Важко було б інакше, як романтичним назвати роман **Юліяна Шпола** (Михайла Ялового, нар. 1891 р., засланого 1933 року) „Золоті лисенята", перейнятий оптимізмом, життєрадісним сприйманням життя. Композиційно крихкий, він являє ряд епізодів на тлі подій післяреволюційної війни. Любовна інтриґа розгортається серед небезпечних пригод без чіткого фіксування конкретної історичної обстанови.

Як романтичну переважно визначає критика прозу **Аркадія Любченка** (1899-1945) — збірники: „Буремна путь" 1925, „Дні юности" 1927, „Вона" 1929, „Вітрила тривог" 1932. Почав він із ліричних творів („Гайдар"), в наступних речах, відштовхується далі від поширеної в той час композиційної розірваности, хаотичности, дбає за досконалість, довершеність новелістичної побудови, при чому лишається однак романтиком, особливо коли йдеться про сюжети з бурхливих часів революційних боїв — „Оповідання про втечу", „Зяма". Виникнення нових побутових тем, породжених революцією, викликає появу різноманітних тоном і стилістичним забарвленням новель, як майже натуралістичної „З темного передпокою", сатиричної, з застосуванням засобів експресіонізму „Образи". Остання гостро поданими постатями непівської дійсности, серед яких колишня повія Ніна виявляється найпорядншою своїми почуттями, викликала в критиці багато обвинувачень у наклепах на совєтське громадянство. „Образа" виразно перегукувалася з сатирами Хвильового і Сенченка.

Найвидатніший твір Любченка цієї доби — „Вертеп". Майстерно побудовані сцени його з центральним образом Жінки-України системою алегорій синтетично представляють різні елементи, що з них складається світосприймання нового українського відродження. „Починаючи від загальної суворої симетричности будови, в якій кожний деталь діє одночасно принаймні в трьох плянах: у пляні загально-філософському,

у пляні політично- і національно-філософському і в пляні побутовому — і кінчаючи продуманістю ритму кожного уступу, фрази, пари слів, продуманістю в складних переливах синкретичних метафор і образів, — все в „Вертепі" зважене, відміряне і на місце поставлене" — каже: Ю. Шерех („Колір нестримних палахтінь", „Мур", альманах I, 1946).

Змушений обвинуваченнями (в намаганнях підвести „біологічну" базу під тлумачення проблеми „надклясової" людини, в „реакційних настановах" та в незгоді з „політикою партії" на Україні) зменшити свою активність, Любченко в наступні роки переходить у небагатьох новелях до реалістичного стилю, наприклад, написані на теми „колективізації" „Ворог", „Кострига"... Варті уваги також його нечисленні міцно зроблені з „тваринною" тематикою: „Кров", „Остання ніч".

Безперечно найвидатнішим явищем у романтичній прозі 1920-1930-их років є творчість **Юрія Яновського** (1902-1954). Яновський, — відомий і як поет („Прекрасна Ут" 1928) і, пізніше, як драматург („Дума про Британку"), — почав прозову творчість із циклу оповідань, що з них склалася збірка „Кров землі" 1927. Уже в них виявилися ті риси, які пізніше з особливою силою продемонстровані в його романах. „Мамутові бивні" на тему боротьби на селі, одвічної, як боротьба первісних людей, що „53 000 років тому полювали на мамонтів", гостро інтриґуюча історія викриття ворожої розвідчиці „Роман Ма", як і „Туз і перстень" та „Історія попільниці" — сюжети беруть із часів збройної боротьби пореволюційних років. Герої — партизани й матроси, комісари, розвідчики — люди залізної волі й відчайдушної рішучости. Діють вони в найзагрозливіших ситуаціях, не втрачаючи самоопанування, бравуючи смертю, уживаючи несамовитих вигадок. Ці новелі побудовані на зміщеннях сюжетних плянів, на грі з читачем і ліричних вставках. Автор підкреслює своє замилування героями, не ховаючи при цьому однак романтичної іронії. Пересипані солоними словечками з жарґону бандитів і матросів новелі „Крови землі" втілюють патетику хоробрости й смерти, найпалкішої любови й приязні. Герої палять з револьверів на незнайомих, поки не визнають у них найближчих друзів, в пориві гніву сокирами рубають столи, удаються до несамовитих трюків, щоб дістати право вмерти за товаришів.

Складнішу композицію, близьку до конструкції „Майстра корабля" знаходимо в „Байгороді". Ця велика новеля, теж сповнена сценами хоробрости й відчайдушної смерти, скомпонована засобом ретардації. Історія бою байгородців із загоном анархістки Марусі перебивається сюжетною лінією кохання Кіхани (умовне ім'я, як у багатьох героїв Хвильового) до Лізи, що одружена з чоловіком, якому проте ніколи не належала. Велике місце займають ліричні відступи (теми їх — кохання, передчуття бою, весна, страсний тиждень). Умовно-абстрактно подані сцени героїчних виступів, напасників і обо-

ронців, коли приклад сміливого сусіда запалює до відчайдушности, також перейняті лірикою й авторовою іронією. Особливо ефективний кінець новелі, коли передсмертні хвилини застріленого з кулемета Кіхани представлені як видіння — неіснуюче блукання пораненого протягом довгого часу.

„Майстер корабля" (1928) — роман цікавої і надзвичайно складної, глибоко продуманої побудови. Основна тема — радість творчої праці в плідній, багатій силами країні, що перед нею розкривається прекрасне майбутнє. В романі знаходимо ствердження стихійної, біологічної сили України і її народу. Характеристичні три елементи, які займають у творчості Яновського центральне місце: степ, море і людське завзяття, що виявляється в хоробрості і в праці (це основні мотиви в його віршових заспівах до романів).

„— Сев, як може країна жити без моря?.. Біля моря розмовляти нам так, як у степу. Море — великий степ, на якому росте синя і чорна трава..."

„Степ межує з морем, що завжди приймало на свої вітри журавлів зі степу..."

Степ обіймає в собі не лише багатство краю, але і його славетне історичне минуле. Море з своєю таємничістю й бурями є символ творчого неспокою, поривань вперед, вічного руху в невідоме.

Роман складається з 19 епізодів, що являють кількаплянову дію. Оформленням є представлення основної дії, яка відбувається в половині 1920-их років в Одесі, у вигляді спогадів старог славетного Майстра Кіно (То-Ма-Кі). З ним зв'язані міркування Майстра про його синів — письменника і літуна, що весь час мандрують, а також вставки обох синів до рукопису батька. Деякі з них являють собою розважання про мистецькі засоби в літературі, живописі, кіні.

Основний сюжетний кістяк — відносини між двома друзями — працівниками кіна — Майстром і Севом і балериною Тайах, яку вони обидва покохали. В розгортанні сюжету „трикутник" перетворюється на „чотирикутник", коли море приносить непритомного після аварії Богдана. Основний сюжет ускладнюється розірваним на кілька уривків оповіданням Богдана про пригоди під час його перебування за кордоном, при чому оповідання ведеться з кінця. Іншу важливу лінію становлять епізоди праці кінофабрики; хід роботи, поданий у багатьох технічних подробицях, над майбутнім фільмом і будуванням корабля для нього й зв'язані з цим виробничі сцени поступово вплітаються в сюжетну лінію чотирикутника.

До того додається ряд вільних мотивів і епізодів, зокрема пейзажні й жанрові образи Одеси в різні пори року й у різних виявах міського життя, епізоди з італійських листів Тайах, кілька окремих фраґментів, зокрема присвячених будуванню вітрильного корабля, і навіть репортаж, присвячений побаченню в Одесі Чічеріна з турецьким міністром. Усе це зв'язане

з цілою системою символів. З кожного епізоду чується міцна віра в свій народ, його творчі сили й радість праці.

„Чотири шаблі" (1930) — це твір, де традиційно-народний елемент виявлений найвиразніше з усієї української післяреволюційної прози. В цьому романі, в якому Яновський чималою мірою відмовляється від попередніх композиційних експериментів, переносячи увагу на інші мистецькі компоненти, головно на мову, дія розгортається головним чином на тлі боротьби українських партизанів (часів отамана Григор'єва) проти білого офіцерства й французького десанту. Автор уникає історичних імен і фактичних деталів війни. Для нього важливо відтворити буяння національної стихії, енерґію і силу, характери і портрети вчорашніх вояків царської армії — сьогодні „маршалів" партизанської війни Шахая, Остюка і Галата. В них, при всій їх сучасності, автор показує безжурних, одчайдушних, щирих у приязні, непогамованих, загонистих і безмежно хоробрих їхніх предків-запорожців. Яновський воскрешає в сучасній українській прозі патетику і гумор Гоголя. Глибокій любові до рідної землі і її здорових, міцних людей, спорідненості з степовою Україною відповідає милування з селянських звичаїв (наприклад, опис весілля Шахая) і мови, вміння органічно внутрішньо переплести сучасне з минулим, партизанів із козаками, наголошуючи невмируще, носієм якого є народна стихія.

Подаючи піднесення народної партизанської стихії, вводячи масу дійових осіб, Яновський уміє зберігати індивідуальне. В центрі — чотири постаті партизанських проводарів.

На першому місці скрізь Шахай, колишній шахтар із селянських дітей, начитаний у військовій літературі. Його ненависть до царської Росії базується не лише на мотивах соціяльних, але й на глибокому відчутті й знанні свого національного. Отже — лицар революції, він служить їй, оточений візією козацького минулого. Він має властивості героя — провідника мас, що йдуть за ним на смерть. Уміння добирати людей, тверезість, непохитність аж до холодної жорстокости й передбачливість поєднані в нього з певністю себе: „Це — невеличкий чоловік, що йде з таким виглядом, наче всі двері світу мусять перед ним відчинитися..." „Воля моя не знає меж. Історія запише мене на свої білосніжні сторінки. Ім'я моє — Шахай — перемога!"

Остюк — син селянина, він вже сім років не скидає військової одежі, з рисами козака, що не знає страху. У вродженого, пристрасного кіннотника Остюка жорстокість природно живе поруч лірики, спокійного гумору й жіночої любови до Шахая.

Наймолодший віком із чотирьох Галат — син робітника і сам робітник. Найгарячіший, нестримний, він найбільше схильний до радостей життя — дівчат, пісень, горілки. Його емоціяльність заражує вояків, і „вони дихнуть не можуть без Галата, котрий перепиває їх щодня..." З таким же надхненням

мчить він назустріч набагато численнішому ворогові, на вірну смерть. Четвертий — Марченко — син новотаського корчмаря, матрос, людина з хворобливим бажанням слави, не спиняється перед убивством, щоб здобути владу чи гроші; він настільки ж хоробрий, як і важкий для організованої спільної справи. Він завжди у відкритій чи прихованій опозиції до Шахая; врятований ним від розстрілу за самовільні розправи, віднімає у нього жінку й стає на слизький шлях сибірського авантюриста.

Ряд епізодів, з яких створена перша половина роману, — це мозаїка, що дає ідеалізований, романтизований образ партизанського руху — саме як прояву української, селянської стихії. Розкішний опис Шахаєвого весілля вміло показує і постання руху, і амбіції діячів його, і глибоко невмируще в народі, що породило цей рух. Сцени організації і формування Шахаєвого війська, поразки і перемоги, рейд і розгром первісного ядра армії найменше можуть претендувати на ролю історичного документу. Вони подають патос, напруження, гіркоту, саму смерть, а поряд солоний, органічний, глибоко сучасний і одночасно глибинний, козацький, традиційний гумор. В цьому Яновський досягає блискучого ефекту, як і в умінні концентрувати увагу на неповторному деталі, що оживлює образ: ось, наприклад, портрет героїв, яким починається роман (четверо партизанів фотографуються в день одруження Шахая):

„Вони завмерли, ніби ковтнули міцної отрути й вона їм забила дух. Галатів чуб один ворушився, звисаючи над оком. Подзьобане віспою обличчя Марченка стало страшним одразу — оббите морською водою обличчя — кольору сухого полину. Остюк безтурботно тримав у руці соняшника й поклав руку на Шахаєве плече. Останній похмуро пригнувся на стільці, простягши наперед зціплені руки. Він наче сидів на сідлі. Новенький френч з плямами на плечах, де були погони, солдатські штани й нові шеврові чоботи з острогами, букет весільних квітів на грудях — так виглядав Шахай..."

Виняткове багатство словника, вміло забарвленого діялектизмами степової України, ритм мови і всієї оповіді, надзвичайний такт у чергуванні моментів патетичного піднесення і спадання в дотепних гумористичних репліках, блискучі кінцівки при подаванні епізодів — такі прикмети стилю цього роману.

З великою сміливістю Яновський зображує сумну долю своїх героїв після війни. Він не посилає їх вчитися до червоних старшинських шкіл чи академій, не робить їх високими урядовцями, як цього вимагав стандарт „пролетарської" літератури. Давши ряд цікавих підсумків попереднього шляху в епізоді перебування Остюка — дипломатичного кур'єра в Парижі, він показує героїв на непомітній, не цікавій для них роботі в шахті та на заводі, обстанова яких здається степовикам-героям якимсь понурим сном після всього пережитого. Сміливість та-

кого кінця роману спричинила те, що не тільки після появи цієї книги, але й у післявоєнній (1947-1948) дискусії з приводу засудженого комуністичною партією роману „Жива вода", серед провин Яновського, — одного з небагатьох, що заціліли в ґенерації 1920-их років, раз-у-раз згадувалося „вороже", „націоналістичне" зображення 1918-1919 років у „Чотирьох шаблях".

Поза цими видатними представниками імпресіонізму, експресіонізму та неоромантизму, більшість українських письменників ґенерації 1920-их років, після недовготривалого захоплення цими течіями в перші роки, ставала на шлях реалістичного роману. У одних переважала увага до проблем „нового побуту", психологічного сприйняття большевицької революції, духового формування нового покоління, цим темам найбільше відповідала форма психологічного роману чи повісти з рясними натуралістичними сценами; у інших переважало шукання міцної сюжетної прози з гострими ситуаціями.

Автор відомого „проблемного" твору — повісти „Смерть", що надовго притягла до себе увагу критики, — **Борис Антоненко-Давидович** (Давидов, нар. 1899) не виявив у такій мірі зацікавлення найновішими стилістичними шуканнями, як поперeду згадані його сучасники. Хоч вплив ліричної прози й позначився на його оповіданнях першого періоду — збірка „Запорошені силюети" (1925), проте і в них і в інших оповіданнях переважає натуралізм. Кращі з них — гумористична „Печатка", що малює безпорадність малодосвідчених „просвітян" перед стихією збольшевичених солдатів, і подекуди сантиментальне оповідання „Тук-тук" — трагедія „маленької людини", старого телеграфіста Гусятинського, який і вдома, і на службі не може пристосуватися до советських умов життя. І структурою образів, і композиційними засобами й насамперед натуралістичними, часом брутальними, побутовими епізодами, вони виявляють виразну спорідненість із Винниченковими оповіданнями.

Повість „Смерть" (окр. вид. 1928) дуже сміливо ставить питання прийняття большевицької революції молодим українцем, свідомість якого зформувалася в націоналістичному таборі. Недавній активний прихильник української національної влади, Кость Горобенко вступив до комуністичної партії і хоче внутрішньо виправдати себе, знайти місце серед большевиків, почуваючи себе там „своїм". Насичена малюнками побутової обстанови українського міста і села під большевицькою владою в 1920 р., повість у центрі ставить важку психологічну проблему. Горобенко не може знайти спокою; те, що він перейшов до стану большевиків, переслідує його; живучи з цією невідступною ідеєю, вчорашній ворог боляче реаґує на постійні безцеремонні натяки комуністів. До того ж зовнішня обстанова, зокрема поведінка чужих народові комуністів, що часто справляють на селян жалюгідне враження, бруд, жорстокість,

неминучість брати участь у розправах із ворожим новій владі селом, роз'ятрюють вічні рани Горобенка. Нарешті, в результаті постійних самокопирсань, він приходить до одчайдушного висновку, що тільки тоді зможе повністю стати большевиком, коли проллє кров своїх давніх спільників. Сценою розправи комуністів, у тому числі Горобенка з кількома неозброєними селянами-заложниками кінчається повість.

І нещадне викриття борсання покаліченого духово Горобенка, і недвозначне виявлення хворобливости, фальшивости знайденого ним психологічного виходу, і численні понурі малюнки совєтської дійсности, що в своїй сукупності справляють гостро неґативне враження, — сьогодні дивують своєю послідовністю й сміливістю. Надмірний натуралізм, увага до огидних сцен, що характеризують обстанову, в даному разі лише посилюють ефакт книги.

Роман „Січ-мати" опублікований був лише в уривках. Свіжа і добре побудована книга подорожніх нарисів „Землею українською", перейнята історичними спогадами, цікава стриманим, часом добродушно іронічним зображенням процесів індустріялізації та пробудження до національної праці тих верств населення зокрема в Донбасі, що їх ні українська преса, ні література тоді не могла належно оцінити.

Вміння гостро бачити сучасне у зв'язках із минулим і показувати найхарактеристичніше в тодішньому процесі національного відродження, зокрема приховану, але запеклу боротьбу українських сил із комуністичною владою на ґрунті дерусифікації, робить цю книжку дорогоцінним документом епохи.

Цілком природно, що творчість Антоненка-Давидовича увесь час кваліфікувалася як „буржуазно-націоналістична" і що письменник опинився на засланні.

Подібний процес переходу від орнаментальної, ліричної прози до реалізму чи, частіше, натуралізму властивий був, як згадано, не одному з українських прозаїків тієї доби. Такий був творчий шлях **Петра Панча** (Панченка, нар. 1891), що після ліричних і сатиричних етюдів збірок „Там де верби над ставом" та „Солом'яний дим" став писати історичні повісті (1927-1928), об'єднані деякими спільними персонажами: „З моря", присвячену подіям 1905 р., „Без козиря", що малює крах російської армії в 1917 і, нарешті, „Голубі ешельони".

В „Голубих ешельонах" (1927) Панч завершує цикл сатиричним зображенням відступаючої в безвиході поразки частини армії УНР. На тлі карикатурного образу відступаючих головною постаттю є розтерзаний сумнівами сотник Лец-Отаманов, який стає жертвою спритної інтриґи гарної Ніни Георгіївни — справді большевицької розвідчиці Оксани. З літературного погляду ця найкраще зроблена з повістей Панча лишає нерозв'язаним сумнів читача, чи реальним є образ цієї жінки, чи це передсмертне маячення пораненого сотника.

В „Повісті наших днів”, що примикає до цього циклу, Панч робить невдалу спробу опанувати „виробничу” тематику (будівництво заводу). Багато шуму в критиці викликало дещо мелодраматичне оповідання „Білий вовк”, де показана смертельна ворожнеча в родині міцного селянина Власа Волоса, дочка якого одружується з комуністом. Гостра критика примусила Панча в наступному десятилітті значно звузити діяпазон своєї творчости.

Григорій Епік здобув собі ім'я оповіданням „Восени” й повістями „Непія” (1927) і „Без ґрунту” (1928), при чому остання відразу викликала багато гострих критичних статтей з офіційного табору „пролетарської” літератури.

Герой оповідання „Восени” — совєтський активіст, член комуністичної партії Микола Бризгунов — колись був учасником збройної боротьби на большевицькій стороні. Тепер Бризгунов типовий для партійної верхівки брутальний міщанин, інтереси якого не йдуть далі особистого влаштування й примітивних розваг із пиятикою і картами. Він — голова житлового кооперативу і, користуючись цим, порушує права своїх сусідів, а вони, тероризовані його становищем у партії, отарою роблять те, що хоче Бризгунов.

В „Без ґрунту” представлена доля молодої дівчини Софії Кравчик, що, лишившись сиротою й змушена до того ж утримувати дитину — небожа, веде важку боротьбу за існування під постійною загрозою безробіття (типового явища часів непу). На свою підлеглу звертає увагу начальник канцелярії окружної інспектури наросвіти Василь Васильович і постійними переслідуваннями і загрозами викинути її через скорочення штатів на вулицю робить Софійку жертвою своєї пристрасти. Тероризована, морально зламана дівчина не знайшла сил протиставитися насильству і кінчає з собою, коли робітник Юхим Скляр, що полюбив її, хоче з нею одружитися.

Епік плекає реалістичну, власне здебільша натуралістичну прозу, і родовід його можна виводити від дуже популярного в ті роки Винниченка. Повісті його характеризуються похмурим, суворим кольоритом; побутовим сценам часом не бракує брутальности.

Олександер Копиленко (нар. 1900) увійшов у літературу збіркою „Буйний хміль”, де легко знайти панівні на початку 1920-их років романтичні мотиви партизанської боротьби, перебудови побутових відносин тощо; але вже і в ній автор схильний до натуралістичного письма („Македон Блин”, „Іменем українського народу”). В наступній збірці „Твердий матеріял” ця натуралістична тенденція виявилася ще дужче. Особливу увагу з його творів критика приділила романові „Визволення” (1928). Роман малює представників двох поколінь однієї родини: активного партійця з робітників, високого урядовця в машинобудівельному тресті Петра Гамалію і його сина студента, пізніше інженера-винахідника Саву. Більше,

ніж боротьбі за реалізацію Савиного винаходу, приділено увагу проблемі статевої моралі. Зокрема зачеплено тему „жінки з ворожого табору", що представлена в образі Мар'яни, ради якої Петро покинув жінку і дітей, щоб повернутися до них надто пізно, коли дружина — Уляна випадково гине. Критика з незадоволенням відзначила зловживання натуралістичними сценами в описі поведінки советської молоді (Петро, Надійка, Мар'яна), побутового розкладу доби непу („заклад" Соньки, жертвою якого стає селянська дівчина Пріся).

Андрій Головко (нар. 1897) в етюдах і оповіданнях першої збірки „Можу" (1926) імпресіоністично (виразно видна школа Коцюбинського), стилізованою мовою, малює переживання громадянської війни на селі („Червона хустина", „Пилипко" та ін.), пробудження до активности селянської молоді з бідноти („Пасинки степу", „Зелені серцем"). Висувається тема боротьби принесеного на село комунізму з традиційними селянськими поняттями про життя.

Далеко більше уваги викликала його повість „Бур'ян" (1927). В ній Головко робить спробу на основі офіційного судового процесу про вбивство одного большевицького активіста показати боротьбу Андрія Мотузки, представника нової збольшевізованої селянської молоді з „клясовим ворогом", що посів провідні пости в цілому районі. Ця спроба перетворюється на майже протокольно поданий сумний образ покаліченого большевицьким хазяйнуванням села, де панують морально розкладені люди, підтримувані владою. Селянство, що чекало від нової влади справжньої зміни становища, гірко розчароване новими господарями. Старий Мотузка каже Давидові:

— Ну, розкажи, сину, що воно з революцією сталося? Де воно власть совітська, що за неї ми голови клали? Ленін замість царя в сільраді висить на патреті, а сказати, сину, тобі, — він понизив голос і додав майже пошепки, — ото був старий режим, так оце його повторення. Що, сину, дивишся так? — контрреволюцію батько розводе? Е-ех. Порозганяли одних панів, нові понаставали, це ж куди тепер і Христя на заробітки пішла — совхоз якийсь там — комуніст за хазяїна...

Написаний із значними елементами ліричного імпресіонізму (властивого першій збірці Головка „Можу"), твір цей своїми натуралістичними картинами розкладу, темноти, сваволі большевицької влади давав настільки неґативний образ дійсности, що авторові довелося на вимоги критики переробити, подавши офіційно-оптимістичний кінець.

Серед творів, присвячених проблемам сучасности, гострої критики зазнав роман „Чорне озеро" (1929) **Володимира Ґжицького**, написаний в традиційній натуралістичній манері. Герої роману — Таня і доктор Темір, переконані передові якутські інтеліґенти, як і українець інженер Марченко, протиставлені, з одного боку, темним забобонним прихильникам старовини, що безнадійно борються з будь-якими здобутками цивілізації,

такими потрібними для якутського народу, а з другого — великодержавному шовіністові, московському маляреві Ломову, який робить Таню своєю коханкою й цим спричиняє її самогубство, а далі мільйонам таких, що мислять і діють, як Ломов, не допускаючи думки про рівність із росіянами інших народів червоної імперії. Висловлювання дійових осіб проти великодержавництва росіян у цьому романі, як і вся його ідейна спрямованість взагалі, йшли по лінії ідейної боротьби групи Ваппліте, зокрема памфлетів Хвильового.

Зазнали гострої критики за неприховані образи зловживань „новою мораллю" у відносинах між статями такі романи, як „Дівчина з ведмедиком" (1928) В. Домонтовича (Віктора Петрова), „Донна Анна" (1929) Гордія Брасюка, „Недуга" (1928) Євгена Плужника, оповідання Дмитра Тася, Бориса Тенети і ряд ін., що стилістично творилися в пляні підновленого імпресіоністичними впливами реалізму.

Своєрідне місце намаганнями вийти за межі традиційної тематики займав О. Досвітній.

В творах **Олеся Досвітнього** нема тих стилістичних шукань, якими позначена праця інших видатних прозаїків 1920-их років. Перший помітний його твір — „Американці" (1925). Його автор назвав „соціяльним романом". Початок відразу звертає увагу своєю екзотичністю. Дія починається влітку 1917 на океанському пароплаві „Рембрандт", що йде із Сан-Франсіско до Йокоґами, везучи рееміґрантів до Російської імперії. Це большевики Северин, Льова, Міро, співчуваючий їм анархіст Степан. Через особистий вплив большевика Северина (колишнього націоналіста) до групи приєднується колишня меншовичка (а раніше есерка) Ема, заходить в контакт законспірований урядовець американського посольства Сеґаль. В Японії, де ця група має за наказом центру розгорнути роботу, вона зв'язується з раніше прибулим з Америки Шерґелем, і спільно комуністи починають працю. В романі з'являється цілий ряд епізодичних постатей, що, як і попередні, не знаходять індивідуального мистецького втілення. Є дві ледве намічені любовні лінії Северин — Ема і Шерґель — Емілія, жінка американського консула в Кореї. Але — це „псевдосюжет", що далі не розгортається. Решта наповнена зробленим в тоні популярного газетного викладу нарисом про революційний рух у Японії, Кореї, на Філіппінах, в Китаї, Індії. Привід до введення окремих частин цього нарису дає згадка про приїзд, зустріч чи звіт про роботу одного з персонажів. Такий же характер має і ряд відомостей про готування до інтервенції серед видатних утікачів — колишніх державних діячів царської Росії. Найбільше цікавости являють побутові картини з життя Японії — парк, портові торговці, „китайський торг" в Йокоґамі, річне „свято повій" і т. д.

Явно перебільшуючи позитивні властивості твору, Хвильовий відзначав найважливіше в праці Досвітнього, кажучи: „По

суті Досвітній є перша й єдина індивідуальність у нашій літературі, яка зуміла оволодіти т. зв. мандрівницьким жанром, чи не тому хоча б ті ж натуралістичні „Американці" так захоплюють читача... Чи звернув хтонебудь увагу на те майстерство, з яким Досвітній орудує т. зв. екзотикою?"

Східню екзотичну обстанову знаходить читач і в збірці новель із китайського життя „Тюнґуй" (1926) і в повісті „Алай" (1927), що малює пригоди українського революціонера-втікача в оточенні російських урядовців Сх. Туркестану та киргизів за світової війни, і в „Ґюлле" (1927). В центрі цього твору стоїть конфлікт між туркменкою Ґюлле, що покохала Ремо, і мусулманським передреволюційних часів оточенням, з якого походить жінка.

Наскрізь публіцистичний роман „Нас було троє" (1927), де представлене перебування в польській тюрмі двох українців-большевиків Мериноса та Віолина і націоналістично настроєного Ханчука, дає ряд дискусій між ними щодо майбутніх шляхів України, ролі інтеліґенції та пролетаріяту, культурного робітництва і політики Москви на Україні. Це обрамлення для сміливого памфлету, багато з сумних передбачень якого були здійснені в наступні десятиліття. „Езопова мова" цього твору була незабаром розшифрована, і твір спричинився до більшого обтяження автора після його арешту.

Своїми шуканнями в розвитку української прози 1920-их років окрему групу становили деякі письменники — колишні члени Вапліте, один час об'єднані в „Техномистецьку групу А" — Ґ. Шкурупій, О. Слісаренко, Ю. Смолич. Вони на відміну від поширеної в ту добу ліричної, орнаментальної новелі та психологічних і натуралістичних повістей і романів, що прийшли їй на зміну — плекали прозові твори з чітким сюжетом, із захопливими пригодами, напруженими ситуаціями, несподіваними поворотами в розвитку дії, раптовими кінцівками тощо.

Колишній футурист **Ґео Шкурупій** (нар. 1903, в 1930-их роках засланий) випустив збірку гостро сюжетних новель, беручи теми з часів революційних воєн, „Переможець дракона", романи „Двері в день" (1929) і більше відомий „Жанна-батальйонерка" (1930). Сюжет цього роману дуже відрізнявся від сюжетів численних творів про революційні події 1917-1920 pp. Дочка петербурзького професора мрійниця, що захоплюється спершу спіритизмом і теософією, вірна дитячому ідеалові стати новою Жанною д-Арк, літом 1917 р. вступає до жіночого батальйону, опиняється серед авантюристок та повій і ненадовго попадає в атмосферу бруду й розкладу, що охопив російську армію. Переживши жахливі моменти невдалого наступу, вона повертається додому. Розійшовшись із коханим Степаном Бойком, що перекинувся до большевиків, вона губиться в хвилях жовтневої революції.

Далеко видатніше місце зайняв **Олекса Слісаренко** (1891 — в половині 1930-их років після арешту зник). Уже в роки за-

хоплення „ліричною" прозою він, відійшовши від футуризму, взявся до опрацювання новелі з інтриґуючою ситуацією, з твердим сюжетним каркасом (збірки „Сотні тисяч сил" 1925, „Плянтації" 1926, „Камінний виноград" 1927 та ін.). Теми Слісаренко шукав у подіях світової війни, в якій брав участь: „Спроба на огонь", „Канонір Душта", „Редут ч. 4", „Без компасу", іноді в діяльності революціонерів, як у „Плянтаціях", де захоплена молодим революціонером дочка жандармського офіцера Ніна рятує його від розправи. В дальшому тематичний діяпазон Слісаренка ставав усе ширший — від психологічної з дещо романтичним настроєм „Тварини" до новелістично опрацьованої анекдоти. як „Драма в темному коридорі".

Спробою створити на революційній тематиці детективний роман був „Зламаний ґвинт", в якому українська робітниця Ганна Маркушевська і Генріх Турк після численних небезпечних пригод і вистежування, виявляючи велику винахідливість, викривають диверсанта Берніца.

Поряд збудованих головним чином на міцній, хоча іноді поверхово опрацьованій інтризі творів, Слісаренко виявляє цікавість до глибинного, стихійно-одвічного в людині (напр., новеля „Тварина" підкреслює силу інстинктів — голод і продовження роду, дбання за нащадка — це те, що стимулює вчинки і розумної, освіченої людини, наукового працівника, і бродячого собаки), а далі до історії і навіть праісторії України, „Ігумен і князь", „Князь Барціла".

Чорна поліська ніч, одвічна стихія безконечного лісу творять тло для дії роману „Чорний Ангел" (1932), де жінка з таємничою біографією Марта вагається між реальним, „прозаїчним" комуністом — аґрономом Артемом Гайдученком і проводирем повстанців Чорним Ангелом, що до нього вона перейнята майже містичним почуттям і як загіпнотизована йде на відчайдушні вчинки.

Юрій Смолич (нар. 1900) деякий час плекав жанр фантастичного роману, доти в українській літературі не репрезентований. „Господарство доктора Ґальванеску" (1928) має сюжетом боротьбу аґронома Юлії Сахно з таємничим винахідником, небезпечним диваком Ґальванеску, який своїми операціями над мозком людей перетворював їх на автомати. Ця лінія в його творчості продовжена була в романах „Що було потім", „Останній Ейжевуд", „Ще одна прекрасна катастрофа". Одночасно він плекає мемуарний жанр. Елементи його поєднуються з сатирою в „Фальшивій Мельпомені" (1928), що ставить проблему переходу на большевицькі позиції молодої української інтеліґенції. Антибольшевицька українська організація з молодих переважно людей, в момент падіння збройного опору УНР, щоб провадити свою роботу, виступає як мандрівна театральна група. Але ці наміри з ходом життя поступово відступають на задній плян, бо виявляється їх нереальність. Трупа мимоволі стає справжнім, хоч і невеликого маштабу теа-

тральним колективом, та лише пізніше її члени знаходять у собі досить рішучости, щоб визнати крах своїх задумів і від них відмовитися остаточно. Ця лінія згасання первісного пляну змовників (виявлена переважно в діялогах Котигорошка з Марусею) переплітається з багатьма, часто гумористично, а то й ґротесково поданими епізодами мандрівного життя вбогої трупи (сварки за ролі між Катериною й Неонілою тощо). На подібну тему „переродження" написана й повість „По той бік серця". Змушений під тиском цензури відмовитися від шукань нової форми, Смолич в 1930-их рр. перейшов на мемуарні повісті з життя молоді.

Близько до цієї групи стоїть цілком, проте, своєрідний прозаїк **Майк Йогансен** (нар. 1895 р.), що був до того ж видатним поетом, перекладачем і теоретиком новелі. Сміливий експериментатор, він в „Подорожі доктора Леонардо" (1928) дав цікаве переплетення есея, сатири й романтичної новелі, зробивши справжнім героєм цього твору донецький пейзаж („Слобожанську Швайцарію"). Дальші цікаві його експерименти 1930-их років у ділянці мистецького напряму („Подорож людини під кепом" та ін.), забарвленого гумористично оповідання з гострим сюжетом („Оповідання про Майка Паркера") та ін. були в 1937 р. перервані арештом, незабаром після якого Йогансен умер в ув'язненні.

Нечувано інтенсивне розгортання української прози 1920-их років, що мало тенденцію тематично охопити події часів світової війни та революції, а особливо післяреволюційну дійсність в її надзвичайній своєрідності на Україні, породило багатство різноманітних своїм жанром і стилем творів. Проте цензурні утиски й офіційна критика, керована за директивами з Москви Комуністичною Партією (большевиків) України, увесь час зв'язували цей процес, позбавляючи письменників волі вибору теми та її трактування й намагаючись скерувати їх шляхом протеґованої „пролетарської літератури". Репресії, що почалися в 1929-30 рр. і досягли особливої сили в 1933-34 і 1937-38 роках, знищили, як видно з попереднього, чималу частину українських письменників (загалом у ті роки понад сотню), а решту поставили в умови, коли про вільні мистецькі шукання не може бути мови.

ЛІТЕРАТУРА ПІДСОВЄТСЬКОЇ УКРАЇНИ

Знищення решток української державности, проведене рядом заходів російського уряду (особливо Петра I і Катерини II), протягом 18 віку, супроводилося намаганнями петербурзької влади не тільки підпорядкувати собі український народ політично, але й поневолити духово. У наслідок цього на початку 19 віку українське шкільництво і друкарство були цілком зліквідовані, і літературна традиція майже не знаходила собі виявлення в друкованому слові. Лише діяльність українських романтиків, що за прикладом романтиків західньоевропейських країн звернулися до історії і фолкльору свого народу, пожвавила й політично піднесла в 30-40-их рр. український літературний рух. Однак 1847 року уряд Миколи I заарештував і адміністративно покарав (без суду) засланням романтичну групу — Кирило-Методіївське Братство в Києві, що плекали мрії об'єднання всіх слов'янських народів, а найбільшого українського поета Тараса Шевченка за скеровані проти царської деспотії поезії заслано було в степи Казахстану й віддано в солдати з забороною писати й малювати (там він пробув 10 років). Дальше невпинне піднесення української літератури, творці якої намагалися, за браком української державної школи й наукових інституцій, насамперед унормувати модерну літературну мову, творену на народній основі, зустріло нечувані переслідування: циркуляром 1863 і указом 1876 років російський уряд „ліберального'' Олександра II заборонив друкувати періодичні видання й книжки українською мовою (за винятком красного письменства, та й то не дозволивши вживати українського правопису); багатьох культурних діячів вислано з України. Цим українська літературна праця була фактично вигнана за кордон Російської імперії, бо лише в межах Австро-Угорщини, в Галичині, можна було, не зважаючи на також мало сприятливі умови, провадити видавання газет і книжок, а далі, в кінці століття, закласти неофіційну академію наук — Наукове Товариство ім. Шевченка. Тимчасове звільнення від цензурних заборон в часи революції 1905 року не могло принести особливого полегшення, бо хоч і постала деяка можливість видавати журнали й книги в межах Російської імперії, дальші утиски тривали, а початок першої світової війни 1914 року приніс цілковиту заборону українського слова. Становище було тим трагічніше, що нова хвиля жорстоких репресій поєдналася з нещадним і пляновим розгромом українського культурного життя в окупованих царським російським військом Західніх Українських Землях — Галичині й Буковині.

Лише винятковий героїзм і впертість у боротьбі за ідеали незалежного національного життя давали підстави творити українську літературу, збагачуючи її новими іменами письменників, що продовжували справу Тараса Шевченка, як прозаїки Марко Вовчок (Марія Вілінська), Осип Федькович, Іван Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Ольга Кобилянська, Марко Черемшина, Степан Васильченко, Володимир Винниченко й ін., драматурги Михайло Старицький, Марко Кропивницький, Іван Тобілевич, поети Пантелеймон Куліш, Яків Щоголів, Володимир Самійленко, Агатангел Кримський, Олександер Олесь та багато ін. Особливе місце своїм великим значенням на переломі століть зайняли прозаїк, поет і різносторонній вчений Іван Франко і автор поетичних збірок і численних драматичних поем Леся Українка (Лариса Косач).

Національне визволення України, принесене революцією в Російській імперії в березні 1917 року, як і треба було сподіватися, викликало нечуване піднесення й у літературі. Однак напруження в громадському житті в бурхливі дні відродження української державности, а далі конечність брати участь у відстоюванні самостійности молодої республіки, що з перших же днів опинилася під новою загрозою з боку російського сусіда, а до того ж важкі економічні обставини, які утруднювали друкування, — все це не сприяло інтенсивній чисто літературній роботі. Проте відновлюється заснований ще в 1898 р. як всеукраїнський літературно-громадський орган і закритий російською владою в перші дні війни „Літературно-Науковий Вісник" (1917-19), де знову якнайширше реалізується співпраця старшого, переважно народницького своєю ідеологією покоління і молодшої, здебільша модерністичної ґенерації: поряд Михайла Грушевського, Ол. Грушевського, навіть Панаса Мирного, участь беруть В. Винниченко, В. Самійленко, О. Олесь, М. Вороний, Г. Чупринка, Л. Старицька-Черняхівська, а далі виступають зовсім нові в українській літературі постаті. Журнал „Шлях" (1917-18), ліве „Мистецтво" (1919-20), літературознавчо-критичний „Книгар" (1918-19), а також характеристичні для господарської руїни часів українсько-совєтської війни альманахи: **„Літературно-Критичний Альманах" (1918), „Мусагет" (1919), „Ґроно"** (1920), „Вир революції" (1921) та ін. приносять переважно імена представників молодої символістичної групи: поетів Павла Тичини, Дмитра Загула, Володимира Ярошенка, Миколи Терещенка, Павла Филиповича, Якова Савченка, Володимира Кобилянського, Олекси Слісаренка, критика Ю. Меженка. Ця група незабаром у значній частині своїй еволюціонувала до активного сприйняття революції під большевицькими гаслами, наближаючись у цьому до футуризму, репрезентованого іменами Михайла Семенка, Ґео Шкурупія та ін.

Найближче зв'язані були з революційними подіями пись-

менники, що належали до українських лівих соціялістів-революціонерів (боротьбістів); утворивши „пролетарську" літературну групу **„Боротьба"**, вони видали альманахи „Зшитки боротьби" і „Червоний вінок" (1919). До цієї групи входили: талановий поет-імпресіоніст Василь Чумак, автор збірки „Заспів" (1920), ряд поезій якої стоять поза минущими політичними настроями (розстріляний денікінцями 1919); прозаїк-імпресіоніст Андрій Заливчий (загинув під час повстання в Чернігові 1918); автор алегоричного „Блакитного роману" Гнат Михайличенко (розстріляний денікінцями 1919); найбільш відомий своєю пізнішою співпрацею з большевиками як член ЦК КП(б)У Василь Блакитний (Еллан, Елланський), автор революційно-романтичної збірки „Удари молота і серця" (1920). Найбільше славлений в перші роки по смерті (1925) як засновник „пролетарської" літератури на Україні, він на початку 1930-их рр. був, як і всі боротьбісти, визнаний за „неблагонадійного": твори його були вилучені з усіх бібліотек, пам'ятник у Харкові й меморіяльна дошка на будинку, де він помер, однієї ночі зникли; офіційна назва групи „перші хоробрі" була згодом заборонена. Близьким до цієї групи був також поет Євген Григорук.

У вирі подій 1918-21 років українські письменники опинилися в різних таборах. Одні із **старшої групи лишалися на еміґрації,** як О. Олесь, С. Черкасенко, В. Винниченко, М. Шаповал; інші незабаром повернулися до УССР: М. Вороний, В. Самійленко. Поет Г. Чупринка, що брав активну участь у підпільній боротьбі проти російського окупанта, при ліквідації большевиками повстанського центру 1921 року розстріляний. Ті, що лишалися на батьківщині, змушені були обставинами в якійсь мірі льояльно працювати в нових умовах.

Переживши в 17-19 вв. важкі, часом загрозливі для самого існування умови часів царської імперії, українська література з большевицькою окупацією знову втратила ненадовго здобуту свободу. З початком советської окупації вона зазнала в різні періоди з різною силою застосовуваного політичного тиску. Советська система і політика комуністичної партії поставили нечувані досі в культурному світі вимоги до письменників підпорядковувати свою творчість певним згори диктованим завданням.

Початок 1920-их рр. характеризується хаосом у т. зв. „культурній" політиці большевиків. Однак якщо вимоги нової влади не були ще цілком конкретно й виразно зформульовані, то політичний терор проти української національної інтеліґенції взагалі і воєнні події, з одного боку, а господарська руїна з неможливістю видавати книжки — з другого — створили в 1920-23 рр. нову перешкоду для розвитку української літературної справи.

Большевицька окупація, ідучи під гаслами „визволення від влади поміщиків і капіталістів", поза прямим політичним те-

рором, скерованим проти всього, що було зв'язане з боротьбою українського народу за незалежність, спершу зайняла недвозначно ворожу щодо українства як „національно-буржуазного" руху позицію й намагалася відразу ж закріпити ідеологічне панування червоної Москви, виставляючи під маскою „інтернаціональних" — російсько-большевицькі програмові вимоги. Симптоматичним під цим поглядом було намагання взяти в свої руки все культурне життя поширенням негайно ж після окупації 1919-20 рр. по містах і містечках мережі студій „пролетарської культури" за рецептом одного з відомих большевицьких теоретиків Богданова. Ця справа негайного прищеплення, зокрема на окупованій Україні, московських „пролеткультів", пов'язана з запереченням усіх попередніх здобутків культури як „віджилих", „буржуазних", провалилася, і ЦК РКП(б) змушений був сам спеціяльним листом засудити „богдановщину" (однак осередки „пролеткультів" дали згодом кадри для створюваних на Україні російських „пролетарських" письменницьких організацій).

Тим часом большевики з настанням певної політичної стабілізації почали формувати свою офіційну позицію в літературних справах. Літературна дискусія перед 1925 роком, ведена між представниками різних письменницьких груп в РСФСР із участю найбільших большевицьких авторитетів, як Л. Троцький, М. Бухарін, А. Луначарський, скінчилася нарадою в ЦК РКП(б), що дала настанови: всіляко протеґувати неіснуючу „пролетарську" літературу, яка виявляла б світогляд комуністичних робітників; переводити „на рейки пролетарської ідеології" селянських письменників, а щодо письменників-інтеліґентів, які готові були продовжувати працю в умовах нового режиму, т. зв. „попутників", рекомендувалося „поступово" виховати їх, щоб прищепити їм потрібну систему поглядів. Ставало очевидним, що ні про які спроби вільної творчости, а тим більше одвертого заперечення чи критики совєтського режиму в літературі не могло бути мови — такі твори, як ворожі, просто не знаходили собі місця для опублікування, ні технічних можливостей появи. Ця, в інших країнах нечувана практика увесь час вважалася і нині вважається в СССР за одну з основних умов „творення культури". „Большая Советская Энциклопедия" в томі „СССР" (видання 1948) на сторінці 1485 пише:

„В своєму розвитку совєтська література вела безупинну боротьбу з буржуазними впливами, з усякого роду літературними шкілками, угрупованнями, що намагалися відродити буржуазно-індивідуалістичні занепадницькі тенденції, буржуазні ідеї про „свободу" творчости мистця, ідеї про автономність мистецтва й часто ставали прямими провідниками буржуазної ідеології".

Постанова ЦК ВКП(б) „Про журнали „Звезда" і „Ленинград" з 14. 8. 1946 з граничною ясністю формулює заборону

свободи творчости й перетворення літератури в СССР на знаряддя пропаґанди, кажучи:

„Сила советської літератури, найпередовішої літератури в світі, полягає в тому, що вона є літературою, у якої нема і не може бути інших інтересів, крім інтересів народу, інтересів держави. Завдання советської літератури полягає в тому, щоб допомогти державі правильно виховувати нове покоління бадьорим, таким, що вірить у свою справу, не боїться перешкод і готове подолати всякі перешкоди...”

Практична реалізація цих настанов на перетворення літератури в знаряддя пропаґанди залежала від історичної обстанови в окремих советських республіках. Літературний процес у період нової економічної політики і відносної свободи культурної праці — „українізації” 1923-32 років на Україні, хоч і відбувався під урядовим контролем, але в обставинах, які певною мірою залишили місце для виявлення творчих сил українського народу, розбуджених революцією 1917-18 років.

Після відходу на еміґрацію частини письменників, здебільша **модерністичної групи,** і ті з модерністів, хто лишалися на окупованій большевиками Україні, згодом в сприятливіший для роботи період, активно працювали в різних ділянках культури (1923-33 рр.). Вони почасти виступали з новими творами, особливо С. Васильченко, Г. Хоткевич, — однак особливої ролі відіграти їм у літературному житті не вдалося; вимоги „актуальної тематики” були надто далекі від поглядів представників цієї ґенерації; однак в 1920-их рр. у багатьох видавництвах раз-у-раз виходили збірки, що підсумовували попередню творчість С. Винниченка, Г. Хоткевича, М. Вороного, В. Самійленка, П. Капельгородського, як і деяких письменників, що жили тоді на Зах. Землях або на еміґрації: О. Олеся, В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Черемшини, Л. Мартовича, К. Гриневичевої, особливо ж В. Винниченка. Частина письменників цього покоління, як Л. Старицька-Черняхівська, Х. Алчевська, фактично була цілком усунута від ориґінальної творчости.

В далеко більшій мірі довелося стикатися (а згодом і стати, так чи так, жертвою большевицької політики в ділянці літератури) молодшій ґенерації, яка, далеко не однаково ставлячись до большевицького режиму, мусіла займати позиції прийняття нового режиму.

Найближче до попереду згаданих модерністів стояла в період недовгого свого існування **група символістів.** До неї належали: Павло Тичина (збірки „Соняшні клярнети” 1918, „Плуг” 1919, „Замість сонетів і октав” 1920), рано померлий Володимир Кобилянський (збірка „Мій дар” 1920), Дмитро Загул (збірки „З зелених гір” 1918, „На грані” 1919), Яків Савченко (збірки „Поезії” 1919, „Земля” 1921), Володимир Ярошенко (збірки „Світотінь” 1918, „Луни” 1919), Микола Терещенко („Лябораторія”), Олекса Слісаренко („На березі Кастальсько-

му" 1919), Павло Савченко, Яків Мамонтов. Я. Савченко, Загул і Терещенко незабаром рішуче перейшли до „пролетарської" поезії, Слісаренко, після недовгого захоплення футуризмом, далеко успішніше виступав у сюжетній прозі.

Український символізм, що прийшов, порівняно з аналогічними течіями в інших літературах, із чималим запізненням, не зберіг надовго самостійної позиції. Найвидатнішим представником його був, за загальним визнанням, Павло Тичина, автор збірки „Соняшні клярнети", де своєрідно, в глибоко національних образах подані ліричні малюнки природи поєднуються з великим багатством витончених, модерних і в той же час органічно-народних ритмо-мелодійних засобів. Пройнята музично-пантеїстичним світовідчуттям збірка одночасно принесла великий образ воскресіння України в поемі „Золотий гомін", в якій недвозначно висловлене сприйняття нинішньої національної революції саме в зв'язку з українською державницькою далекою минувшиною. Дальші збірки „Плуг" і „Замість сонетів і октав" являють спроби представити революцію як переможну космічну силу, що руйнує і одночасно перетворює світ.

Ряд ліричних мініятюр відтворює трагізм війни й передчасної загибелі пробуджених сил. На дещо інших позиціях стоїть Тичина як автор збірки „Вітер з України" 1924. Тут знаходимо багато від активістично-романтичного сприйняття революції групою Вапліте. Прямий урядовий тиск, скерований насамперед проти цієї групи, нищівно відбився на незвичайно тонкому й обдарованому поеті, що, від збірки „Партія веде" (1934) починаючи, перетворюється на урядового поета, який беззастережно віддав своє перо на службу кремлівському диктаторові. Немічність його дальших збірок („Чуття єдиної родини", „Сталь і ніжність" і ряд пізніших) — це демонстрація того, як гине найбільше обдарування під тиском урядової диктатури.

Не належачи організаційно до згаданої символістичної групи, справжнім символістом був активний ще в 1920-их рр. поет старшої ґенерації Микола Філянський („Лірика", 1906, „Calendarium" 1911, „Цілую землю" 1928) — сповнений глибокого ідеалізму, релігійности, співець тихих ланів, сумних роздумів.

Так само не належавши до цієї групи, близьким до символізму був **Володимир Свідзінський** (збірки „Вересень" 1927, „Поезії" 1940); „вічні теми" його надзвичайно тонкої поезії, далекої від шуму сучасности, ставили його під удари критики, — цим, безсумнівно, пояснюється мала його популярність за життя.

Безперечним зв'язком із символізмом на початку, а далі відходом від нього позначена творчість групи, що дістала від літературних противників назву **неокл***я***сиків** (ця назва далі за групою закріпилася). Ці поети, здебільша ерудити-літературознавці, зберігаючи кожен своє окреме обличчя, мали спільне тяжіння до „високого мистецтва", що, на думку метра гру-

ни Миколи Зерова, саме й характеризувало „український клясицизм". **Микола Зеров**, найвидатніший український літературознавець і критик своєї доби, майстерний перекладач („Антологія римської поезії" 1920), випустив збірку поезій „Камена" (1924); на еміґрації 1948 вийшла збірка не видрукованих раніше поезій „Sonnetarium". Павло Филипович у своїх збірках „Земля і вітер (1922) і „Простір" (1925) виявляв чимало елементів символізму. У книзі поезій Михайла Драй-Хмари „Проростень" (1926) також виразно помітний перехід від символізму до неоклясицизму. Міцно зв'язаний із цією групою Освальд Бурґгардт, один із найвидатніших перекладачів на українську мову творів західньої літератури, еміґрувавши з України, як поет Юрій Клен здобув собі ім'я в групі „Вісника" в 1930-их роках (поема „Прокляті роки" 1937, „Каравели" 1943, частково видрукована велика поема „Попіл імперій"). Його поетична творчість теж характеризується поєднанням елементів „неоклясицизму" і активного, вольового неоромантизму.

Найплідніщою на початку 1930-их років була поетична творчість **Максима Рильського**, що, поряд перших збірок Тичини, безперечно становить один із найбільших здобутків нової української поезії. Коли перша юнацька ще збірка Рильського „На білих островах" (1910) була позначена шуканнями, здебільша під символістичними впливами, то дальші: „На узліссі" 1918, „Під осінніми зорями" 1918 (2 видання 1926), „Синя далечінь" 1922, „Крізь бурю і сніг" 1925, „Тринадцята весна" 1926, „Де сходяться дороги" 1927, „Гомін і відгомін" 1929 — є плодом праці зрілого майстра. Широта охоплення — від вражень закоханого в рідну природу поета-мисливця і його друзів — міцних народною мудрістю селян, до витончених сюжетних переживань — образів з культурного світу античности, середньовіччя, сучасности, — поєднується з багатством і незвичайною пластичністю мови. Тривала боротьба за самостійне бачення світу, зокрема неприйняття пореволюційної сучасности з неприхованим потягом до високого, чистого мистецтва, при безнастанному цькуванні з боку офіційної критики скінчилася трагічно: після перебування в тюрмі Рильський змушений був 1932 року деклярувати зміну своїх позицій і відтоді стати офіційним поетом кремлівської влади, хоч совєтська критика і в 1947-48 рр. знову гостро картала його за не досить рішучий розрив із ідейною атмосферою, яка виростила Рильського-неоклясика.

Тоді як символісти існували як окрема група лише в недовгий період вільної творчости в своїй державі, а неоклясики протрималися протягом 1920-их років у небезпечній, раз-у-раз в урядових колах підкреслюваній опозиції до офіційних вимог, — інші письменники нового покоління, здебільшого зв'язані в 1917-21 рр. з лівими українськими партіями, що еволюціонували до комуністичної партії, поділяли їхні марні сподівання самостійности України як соціялістичної республіки.

Деякі, нарешті, дуже насторожено ставлячись до розвитку політичних подій у 1920-их роках, все таки шукали можливостей творити в совєтських умовах, які до початку 1930-их рр. були далеко сприятливіші для праці, ніж пізніше. Нові місячники „Червоний Шлях" (Харків 1923) і „Життя й Революція" (Київ 1925), а також органи різних письменницьких груп дають у той час місце не тільки для мистецьких творів, а й для дискусій.

З початком т. зв. **українізаційного курсу** літературне життя набуває на підсовєтській Україні нечуваної інтенсивности. Складна політична обстановка на Україні, — де діяло ще піднесення часів національної революції, — зокрема неможливість без значних поступок опанувати село й українську інтелігенцію, примусила большевицьких окупантів певний час іти на далекосяжні поступки. Поряд нової економічної політики, постання української школи, українізація державних установ, видавничої справи, мистецьких закладів, розгортання інтенсивної праці Української Академії Наук і численних науково-дослідних інститутів та катедр і т. п. підтримували сподівання щодо можливостей творити свою національну культуру в межах УССР. Тим то в багатьох випадках далекі від внутрішнього ідейного підпорядкування московсько-большевицькій доктрині письменники декларують в маніфестах літературних організацій своє бажання творити мистецтво нової доби, а далі починається боротьба за збереження власного національного творчого обличчя осіб і цілих груп.

Непосередньо зв'язані з виступами „пролетарської групи" боротьбістів (див. вище) були письменницькі організації в столиці УССР Харкові — спілка революційних селянських письменників **„Плуг"** (1922-32) і спілка пролетарських письменників „Гарт" (1923-25). Перша з них, ідучи за гаслом „тісного союзу" селянства з пролетаріятом, стала на шлях масового прийняття до своїх численних філій всіх охочих писати (при умові належности до „трудових шарів населення". Переважна частина здібніших літераторів, з утворенням нових організацій, незабаром „Плуг" покинула; керована С. Пилипенком спілка, видаючи альманахи „Плуг" і журнал „Плужанин" (пізніше „Плуг") і обмежившись на літературно-виховній роботі серед селянської молоді, видатної ролі в творенні літератури не відіграла.

Причиною швидкої кризи створеного В. Блакитним „Гарту" було те, що в ньому механічно об'єдналися прихильники протилежних тенденцій розвитку підсовєтської літератури і відразу навколо Миколи Хвильового утворилася група „Урбіно", опозиційна до офіційної лінії, диктованої „пролетарськими ідеологами" з Москви. „Гарт", видавши 1924 року однойменний альманах, розпався. Колишні його учасники почали між собою гостру полеміку.

З групи „Урбіно" виникає 1926 року Вільна Академія Про-

летарської Літератури — **Вапліте,** що під тиском влади змушена була переорганізуватися в групу „Літературний Ярмарок" (1928-30, журнал-місячник з такою назвою) і, нарешті, Пролітфронт (Об'єднання Студій Пролетарського Літературного Фронту з журналом „Пролітфронт" 1930-31). Група Вапліте, до складу якої увійшли прозаїки Микола Хвильовий, Михайло Яловий (псевдонім — Юліян Шпол), Аркадій Любченко, Олесь Досвітній, Іван Сенченко, Юрій Яновський, Олекса Слісаренко, Григорій Епік, Гордій Коцюба, Олександер Копиленко, Василь Вражливий, Петро Панч, Юрій Смолич, Іван Дніпровський, Павло Іванів, Михайло Майський, драматург Микола Куліш, поети Павло Тичина, Михайло (Майк) Йогансен, Микола Бажан.

Одночасно з постанням Вапліте в Києві була на подібних засадах утворена група **МАРС** (Майстерня Революційного Слова 1926-28), що складалася з членів кол. Аспис (Асоціяції Письменників, 1923), пізніше названої „Ланка" (1924-26), Михайла Івченка, Григорія Косинки, Валеріяна Підмогильного, Бориса Антоненка-Давидовича, Євгена Плужника, Дмитра Фальківського, Марії Галич та ін.

Вапліте зайняла особливо видатне місце в літературному житті 1920-их рр. не тільки своїм творчим доробком, а й загальним ідейним спрямуванням, викликавши своїми виступами гостру дискусію.

Ініціятором дискусії був **Хвильовий.** Спершу близький до українських с.-р., пізніше військовий комісар у червоній армії і член ком. партії, ентузіяст соціялістичної революції, у численних памфлетах, об'єднаних у книжках „Камо грядеши" (1925), „Думки проти течії" (1926), „Соціологічний еквівалент" (1927), ставить питання про шляхи розвитку нової української літератури, зачіпаючи ряд найактуальніших проблем новітнього українства й розв'язуючи їх всупереч тенденціям панівної партії. Хвильовий рішуче проголошує орієнтацію української літератури на Европу, а не на Москву („геть від Москви"), розуміючи під Европою многовіковий духовий набуток західньої культури. Орієнтуючи українську літературу на Захід, Хвильовий підкреслює потребу боротьби за справжнє високе мистецтво, оголошує війну провінціяльній обмежености („просвіті"), на яку силою історичних умов довго була засуджена українська культурна діяльність. Звідси боротьба з протеґованим компартією масовим характером письменницьких організацій („плужанством") і вимога до Вапліте бути закритою для маси групою, що вчиться у кращих західніх майстрів. Поділяючи погляди Шпенґлера про неминучість упадку Европи, Хвильовий на чолі „грядущого азіятського ренесансу", тобто руху пригноблених Російською імперією народів, ставить Україну, що звільняється тепер від усяких ознак „Малоросії", тобто нерівности, підлеглости супроти Росії.

В широкій **дискусії,** в якій Хвильового підтримували одно-

думці із Вапліте (М. Куліш, О. Слісаренко, М. Яловий, А. Любченко та ін.) і неокласики, Хвильовий опинився проти опонентів, що виражали офіційну думку ЦК КП(б)У, В. Чубар, Ф. Таран та ін. Як памфлети, так і художні твори Хвильового підкреслювали вимогу цілковитого звільнення України від „психологічного поневолення" Москвою й раз-у-раз трактували тему розчарування в большевицькій революції, яка перероджується в перемогу „центру світового міщанства" — Москви; публіцистичний роман „Вальдшнепи" виявив ці думки з особливою виразністю, де дається позитивний образ сильної, вольової героїні Аглаї з неприховано націоналістичними висловлюваннями. Ці твори звернули на автора увагу московських диктаторів. Сталін у листі до Л. Кагановича (секретаря ЦК КП(б)У) в квітні 1926 писав: „коли західньоевропейські пролетарі із захопленням дивляться на прапор, що повіває в Москві, український комуніст Хвильовий не має нічого іншого сказати на користь Москви, крім того, як закликати всіх українських діячів до втечі від Москви. Що ж говорити про інших українських інтеліґентів з некомуністичного табору, коли комуністи починають говорити й не тільки говорити, але й писати в нашій радянській пресі словами Хвильового". Природно, що в різних партійних документах 1926-27 рр. Хвильового і його однодумців щоразу визначають як близьких до „українського буржуазного націоналізму", а наприкінці 1927 року, на X з'їзді КП(б)У, Л. Каганович у звіті ЦК партії характеризує Хвильового як „підголоска буржуазії і куркулів", які покладають свої надії на реставрацію буржуазної влади на Україні силами збройного чужоземного імперіялізму".

Тиск критиків із „Комуніста", центрального органу партії, а також офіційні постанови Центрального Комітету партії примусили керівників Вапліте оголосити листа з „каяттям". Але для большевиків потрібні були, очевидно, ширші заходи для боротьби проти виявів національної думки, навіть коли вона виступала в советській фразеологічній одежі, як у Хвильового. Отже, з наказу комуністичної партії створюється організація з неприхованим завданням боротися з Вапліте, „неоклясиками" та ін. письменницькими групами, що зберігали в будь-якій мірі незалежне обличчя, — це ВУСПП, **Всеукраїнська Спілка Пролетарських Письменників** (1927-32) з органами — місячник „Гарт" і „Літературна газета". Ця організація об'єднувала своїх членів за офіційним політичним наставленням, а не за спільними творчими симпатіями. Поряд із колишніми поетами-символістами Я. Савченком, Д. Загулом та М. Терещенком, талановитим В. Сосюрою, що покинув Вапліте, до спілки увійшло багато письменників, більше відомих своєю літературною „благонадійністю", ніж літературною кваліфікацією: поети П. Усенко, Л. Первомайський, С. Голованівський, Н. Забіла, Л. Піонтек, прозаїки І. Ле (Мойся), В. Кузьмич, М. Ледянко, Я. Качура, Ю. Зоря, С. Жигалко і багато ін. На чолі

ВУСПП стояли І. Микитенко, І. Кулик, І. Кириленко, С. Щупак, Б. Коваленко, що орієнтувалися на московські зразки надортодоксальної „пролетарської критики” з групи „На посту”, уславленої цькуванням усього, що якоюсь мірою нагадувало „буржуазну”, тобто вільну від офіційної тенденції літературу. Заплясоване в Москві включення ВУСПП до ВОАПП — Всесоюзного Об'єднання Асоціяцій Пролетарських Письменників, якому були підпорядковані подібні „пролетарські” організації в інших республіках, являло собою перший крок до здійсненої в 1932 році уніфікації всіх письменників СССР з метою перетворення літератури на орган совєтської пропаґанди. Відповідно до засади „інтернаціональности”, ВУСПП мала російську і жидівську секції з своїми органами-місячниками „Красное Слово”, „Забой” (для письменників Донбасу) і „Ді ройте Велт”. Поряд із ВУСПП безпосередньо московському керівництву ВОАПП була підпорядкована комсомольська спілка „Молодняк” (1926-32) із місячником цієї ж назви.

Однак, попри всі перешкоди для розвитку української післяреволюційної літератури, вона розвивалася, бувши репрезентована нечуваною раніше кількістю творів.

Спізненим явищем, як і символізм, але без таких видатних поетів, був український **футуризм.** Початий збірками Михайла Семенка „Prelude” (1913), „Дерзання” (1914), „Кверофутуризм” (1914), „П'єро задається”, „П'єро мертвопетлює” (1918-19), що сприймалися більшістю читацької публіки як літературний курйоз, футуризм на Україні йшов з гаслами не лише літературної революції, а й безоглядного заперечення всієї дореволюційної культури в ім'я лівого комуністичного мистецтва — „Кобзар” М. Семенка 1924, його ж „Поезофільми”, перші виступи Ґ. Шкурупія, М. Бажана та ін. Після багатьох переорганізацій і спроб видавати свій орган („Універсальний Журнал” 1918, група „Флямінґо”1919, Асоціяція Панфутуристів, Асоціяція Комункульту та ін.) футуристи об'єдналися в групі „Нова Ґенерація” (1927-31), перейменована 1930 р. на Об'єднання Пролетарських Письменників України, з журналом „Нова Ґенерація” (М. Семенко, Ґео Шкурупій, Олекса Влизько, Дмитро Бузько, Гро Вакар, Микола Булатович, Леонид Недоля, Олекса Полторацький, Іван Маловічко, Леонид Зимний та ін.).

Поза реклямними деклараціями, з конечности офіційно забарвленими, поза масою часто поверхового експериментаторства, „Нова Ґенерація” являла собою цікаву студію, що ставила своїм завданням опанувати мистецьке слово в боротьбі з попередньою, зв'язаною часто ще з етнографізмом, традицією. З кола „Нової Ґенерації” вийшли далеко більше романтики, ніж футуристи, співці вольових людей, гострих переживань, небезпечних пригод — поет Олекса Влизько (збірки „За всіх скажу” 1927, „Живу, працюю” 1930, „Рейс” 1930, „Книга баляд” 1930 та ін.) і більше відомий як прозаїк Ґео Шкурупій.

Близько до „Нової Ґенерації” формальними шуканнями, екс-

периментаторством, декларативним захопленням техніцизмом і войовничим запереченням попередньої традиції була по суті **„конструктивістична" група „Аванґард"** (1926-29, в 1928-29 рр. видавала журнал „Аванґард"), що складалася з Валеріяна Поліщука, Костя Буревія, Леонида Чернова, Петра Голоти, Г. Коляди, О. Левади, Р. Троянкер та ін. Ґрупа самоліквідувалася, влившися до „Нової Ґенерації" і поділивши її долю. Ці обидві групи, не лишивши, через свої „ультраліві" настанови й галасливе експериментаторство, тривкіших здобутків, своєю виразною орієнтацією на сучасне західне мистецтво відіграли певну позитивну ролю в творенні модерної української літератури.

Почавши з футуризму, **Микола Бажан** став відомий поемою „17 патруль" (1926) і збіркою „Різьблена тінь" (1927), що були близькі творам О. Влизька своїм шуканням образів сильних індивідуальностей і гострих ситуацій, „вишуканих катастроф". Надзвичайно темпераментні, філософічно насичені експресіоністичні поеми „Гофманова ніч", „Сліпці", „Трилогія пристрасти" і смілива своїм поставленням і трактуванням історіософічних проблем книга „Будівлі" (1929) висунули Бажана в перші ряди українських поетів. Але катастрофа 1933-34 рр. примусила Бажана піти шляхом Рильського.

Своєрідного представника українського експресіонізму 1920-і роки висунули в особі Теодосія **Осьмачки** (збірки „Круча" 1922, „Скитські вогні" 1925, „Клекіт" 1929).

Великої сили імпресіоніст Євген **Плужник** у збірках „Дні" (1926), „Рання осінь" (1927) виявляє настрої гострої втоми, зневіри й скептицизму перед лицем дійсности, що не задовольняє поета. Гіркими спогадами, сумом і похмурістю сповнена поезія Дмитра **Фальківського** („Обрії" 1927, „На пожарищі" 1928, „Полісся" 1931).

Поєднанням імпресіонізму й символізму (з деякими елементами експресіонізму) позначена енерґійна і життєлюбна поезія Майка **Йогансена** („Д'горі" 1921, „Кроковеє коло" 1923, „Доробок" 1924, „Ясень" 1930), що від захоплення революцією дедалі більш відходить у світ природи. Сполучаючи елементи романтизму (з використанням народної поезії) і символізму, лірику і публіцистику, виступив із своїми збірками Іван **Багряний** (поема „Монголія" 1927, „До меж заказаних" 1928, „Ave Maria" 1929, „Скелька" 1930 та ін.).

Велику популярність, особливо серед молоді, в перші роки творчости здобуває неглибокий, але надзвичайно ліричний Володимир **Сосюра,** автор поем „Червона зима", „Тарас Трясило", „Мазепа", збірок „Місто", „Осінні зорі", „Сьогодні", „Юнь" і т. д. Почавши з імпресіоністичних шукань, з образами чужого йому „непівського" міста й постійними романтичними спогадами про бурхливі революційні роки, він під ударами офіційної критики перестає творчо рости й застигає в небагатьох улюблених „революційних" штампах, з яких ніколи не могли

вийти офіційні „пролетарські" поети П. Усенко, С. Крижанівський, С. Голованівський і багато ін. Романтикою характеризується завжди по-большевицькому ортодоксальна своєю тематикою поезія талановитого Леонида Первомайського (Рабиновича). Далеко більше своєрідности й шукань виявляли, поки не були загальмовані в своєму рості урядовою критикою, Терень Масенко, Іван Калянник, Василь Мисик.

Проза 1920-их років позначена еволюцією від імпресіоністичної, т. зв. „орнаментальної", новелі до сюжетної новелі й реалістичного роману.

Ліричну, „орнаментальну" прозу плекає **Григорій Косинка** („В житах", „Голова Ході", „На золотих богів" та ін.) у своїх новелях, присвячених селянам, що не миряться з большевицькою окупацією, ідуть у повстанці, хочуть жити своїм давнім укладом.

Микола Хвильовий у „Синіх етюдах" оспівує героїку „буряних днів" революційної бортьби („Леґенда", „Кіт у чоботях"), романтичний патос сподівання приходу „загірної комуни" поєднується у нього із сприйманням нинішніх боїв як продовження історичної національної традиції (звідси „тіні середньовічних лицарів", „шведська могила" і т. д.). Уже в цій романтиці боїв він находить нерозв'язні трагічні конфлікти (новелі „Мати", „Я"). Незабаром, малюючи образи пореволюційної дійсности, він бачить безвихідь, все більше усвідомлюючи трагічну помилку тих, хто повірив у прихід сподіваної „радісної Марії", а замість неї здобув панування „світової сволочі" („Арабески", „Редактор Карк", „Санаторійна зона"). Не обмежуючись новелями й памфлетами, Хвильовий звертається до публіцистичного роману „Вальдшнепи", де устами Аглаї викриває банкрутство активних учасників большевицької революції Дмитра Карамазова, Ганни, а далі до гостро-сатиричних новель („Іван Іванович", „Ревізор" та ін.) з потворними образами нових господарів України.

З імпресіоністичної новелі починають **Михайло Івченко** („Шуми весняні", „Імлистою рікою", „Землі дзвонять"), П. Панч („Солом'яний дим", „Там де верби над ставом"), О. Копиленко („Буйний хміль"), А. Любченко (зб. „Буремна путь"), А. Головко (зб. „Можу") та ін., потім переходячи, як більшість прозаїків, до сюжетних творів, реалістичних чи з певними елементами імпресіонізму. Тематика української прози цього періоду — переважно події, зв'язані з революцією та війною 1917 і наступних років, почасти з революцією 1905 р. та світовою війною, а особливо сучасність доби непу в її різних виявах.

Одним із найбільших досягнень цієї доби була проза **Юрія Яновського** — новелі збірки „Кров землі" (1924-27 рр.), експериментальний роман, присвячений радості творчої праці, „Майстер корабля" (1928) і, особливо, роман „Чотири шаблі" (1930), що в майстерній стилізації підкреслює національні, глибоко народні елементи в українській партизанській стихії „григоріїв-

щини" та ін. подібних рухів 1918-19 рр. Після розгрому 1933-34 рр. Яновський повертається до цього матеріялу, але з підкреслено ортодоксальним його трактуванням в майстерній збірці новель „Вершники" (1935). Не досягши рівня Яновського, пробував відтворити романтичне піднесення цієї доби Юліян Шпол (М. Яловий) в романі „Золоті лисенята" (1928).

Також романтичним зображенням переживань часів революції починає тонкий новеліст **Аркадій Любченко** (збірка „Буремна путь" 1925); гостро критикована повість „Образа" (1927) дає сатиричний образ советського побуту великого міста. Одночасно виступає з гострими сатиричними малюнками непівської доби **Іван Сенченко** („Червоноградські портрети", „Із записок холуя", збірка „Дубові гряди" 1928). Від психологічних новель (збірка „Проблема хліба"), що мають у собі чимало від „ліричної прози", починає **Валеріян Підмогильний;** далі він переходить у романі „Місто" (1928) до проблеми „завоювання" міста молодою інтеліґенцією із селян, подавши ряд нещадних образів непівського побуту (цей побут представлений і в його останньому перед засланням романі „Невеличка драма").

В численних інших творах, почасти натуралістичних, новий советський побут представлений рядом неґативних образів розкладу, фальшу, морального падіння; такі романи й повісті з міського побуту: „Визволення" О. Копиленка, „Непія" і „Без ґрунту" Г. Епіка, „Донна Анна" Г. Брасюка, „Недуга" Є. Плужника, „Дівчина з ведмедиком" В. Домонтовича, оповідання Б. Тенети, Д. Борзяка, Г. Брасюка. Не краще виглядало й життя советського села на Україні в творах А. Головка (роман „Бур'ян", збірка „Можу", П. Панча „Білий вовк"), С. Жигалка („Липовий цвіт") та ін., як і в романі з алтайського життя „Чорне озеро" В. Ґжицького, де неприховано виявляється колонізаторська роля російських комуністів.

Актуальній темі — спробі психологічного прийняття большевицької революції людьми з національного табору — присвячена була повість **Бориса Антоненка-Давидовича** „Смерть". Крім Хвильового й Антоненка-Давидовича, цю тему з далеко меншим успіхом — пробували ставити Ю. Смолич („Фальшива Мельпомена", „По той бік серця"), Д. Бузько („Чайка"), К. Качура („Чад"), А. Головко (збірник „Можу"), П. Панч („Голубі ешольони"). Характеристично, що офіційна критика виступала проти всіх цих творів, не знаходячи ніде задовільного розв'язання проблеми переходу героя з національного табору до большевицького й закидаючи авторам націоналізм.

Окреме місце в українській прозі 20-их років займають спроби сюжетних творів, динамічних, із напруженими ситуаціями, як у **О. Слісаренка** — збірка оповідань „Плянтації", „Авеніта", роман „Чорний Ангел" та ін.; **Ґео Шкурупія** — збірник оповідань „Переможець дракона", романи „Двері в день", „Жанна-батальйонерка"; фантастичні твори Ю. Смолича „Господарство д-ра Ґальванеску", „Останній Ейджевуд" і ін. (Пізніше Смо-

лич переходить до белетризації спогадів „Наші тайни" та ін.). Експериментальний характер має проза Майка **Йогансена** — „Подорож д-ра Леонардо", „Подорож людини під кепом" та ін., — являючи цікаве поєднання елементів нарису, ліричної прози, діялогів із читачем і т. д.

Характеристично, що під постійним обстрілом партійної критики, під загрозою обвинувачення в націоналістичній ідеалізації української минувшини, не розгорнулася проза з історичною тематикою. Вона була представлена творами В. Петрова „Романи Куліша" і „Аліна та Костомаров", повістями М. Горбаня „Козак і воєвода", „Слово і діло государеве", романами з 17 віку „Людолови" З. Тулуб, „Наливайко" І. Ле, „Богун" О. Соколовського; нарешті, „Помилка Оноре де Бальзака" Н. Рибака. Решта історичних творів мала теми майже виключно з часів т. зв. „громадянської війни" з офіційним її трактуванням (Панч, Скляренко, Десняк та ін.).

Посилений офіційний контроль влади над театром не давав умов, що стимулювали б широкий розвиток драматургії. Однак із групи Вапліте вийшов один із найвидатніших українських драматургів **Микола Куліш,** що знайшов для своєї творчости близький духом театр „Березіль" із його керівником Лесем Курбасом. Почавши з натуралістичної драми „97", він, після п'єс — „Комуна в степах" і „Хуліо Хурина", у комедії „Мина Мазайло" (1929) сміливо бере актуальну і дразливу тему „українізації", а в експресіоністичній драмі „Народний Малахій" (1929) ставить найгострішу проблему — глибокої внутрішньої ворожости большевицької революції українській людині, показує совєтську дійсність як суцільне божевілля, зганьблення найкращих мрій прекраснодушного українського Дон-Кіхота — Малахія. Найвище досягнення Кулішевої творчости — експресіоністична „Патетична соната", що рядом сповнених величезного напруження сцен розкриває глибокий трагізм доби визвольних змагань, до вистави на Україні допущена не була. Крім Куліша, виступали як драматурги Яків Мамонтов („Республіка на колесах" та ін.), Іван Дніпровський („Любов і дим", „Яблуневий полон"), Ю. Яновський („Дума про Британку"), А. Любченко („Земля горить"), М. Ірчан („Пляцдарм"), І. Кочерга („Майстри часу", „Свіччине весілля", „Підеш — не вернешся" та ін.).

Розгортання літературної праці, інтенсивність самостійних творчих шукань неминуче супроводилися, як бачимо, розширенням тематичного кола. Письменники, чи то звертаючись до недавніх подій 1917-21 років, чи зображуючи сучасність, позначену впливами панівної большевицької системи, раз-у-раз зачіпали гострі проблеми, викликаючи зацікавлення й позитивну реакцію українських читачів і постійне незадоволення комуністичної партії. Керована Відділом Культури і Пропаґанди ЦК КП(б)У критика з ВУСПП в особі В. Коряка, Б. Коваленка, С. Щупака, а також спеціяльно посланих до ВУСПП із Всеукра-

їнської Асоціяції Марксо-Ленінських Інститутів (ВУАМЛІН) М. Новицького, Є. Гірчака, Г. Овчарова та ін. відкрила наступ проти будь-яких позначених печаткою самостійности виступів у літературі.

Терор з боку критиків примусив багатьох письменників зосереджуватися на певних урядово визначених темах і відмовлятися від мистецьких шукань або їх обмежувати. Тим часом почалося офіційне протеґування слабих, а то й цілком безпорадних з мистецького боку, зате явно пропаґандивних писань авторів з ВУСПП і „Молодняка" — І. Микитенка, І. Кириленка, О. Корнійчука, І. Ле, Л. Первомайського, С. Голованівського та ін. Поряд теми „громадянської війни" з обов'язковим карикатурним зображенням противника — напр., „Ранок" Микитенка, „Загибель ескадри" Корнійчука, — висувається тема „большевицької індустріялізації („Міжгір'я", „Інтеґрал" Ле, „Крила" Кузьмича, „Депо" Ю. Зорі, „Перешихтовка" Кириленка, „Нові береги" Г. Коцюби), при чому успіхи в індустріялізації мають супроводитися „перебудовою" психіки героїв із старшого покоління і показуванням подвигів молодих советських активістів (п'єси Микитенка: „Справа чести", „Кадри", „Дівчата нашої країни"; „Ровесники п'ятирічки" Первомайського; „Платон Кречет", „Банкір" Корнійчука та багато ін.).

Особливої гостроти критика вимагала в зображенні українського села, яке письменники повинні були показувати в боротьбі з старою національною традицією, народними звичаями, релігійністю, схвалюючи нищення міцного, заможного, а то й середнього селянства. Спроби задовольнити ці вимоги виходили особливо невдалими („Аванпости" Кириленка тощо). Коли в роки „розкуркулювання" і „колективізації", уже під непосереднім урядовим тиском до зображення цих явищ узялося кілька письменників, то в результаті постали твори, всі критикою засуджені („Перша весна" Епіка, „Захар Вовгура" Ґжицького і ряд ін.).

Сиґналом до особливо брутального натиску компартії на письменників із „непролетарських" організацій був арешт 1929 року — перед процесом СВУ — Михайла Івченка і офіційне засудження його роману „Робітні сили", де в злегка завуальованій формі була поставлена проблема молодих національних кадрів. Нечуване доти загострення критики, передусім проти ваплітян і близької до них київської групи, супроводилося заходами компартії, скерованими на вимушену „самоліквідацію" письменницьких організацій. Колишні члени Вапліте, „Нової Ґенерації" та ін., після кількалітньої боротьби проти ВУСПП, стали на початку 1931 року масами подавати заяви про вступ до неї. Поки дійшло цього ж року до реалізації пляну наркома освіти М. Скрипника уніфікувати письменницькі організації у Федерації Об'єднань Революційних Письменників України, від раніше створених організацій залишилися тільки ВУСПП,

„Молодняк" і „Плуг" (та ще Літ. Об'єднання Червоної Армії і Фльоти).

При всіх неґативних сторонах такого примусового об'єднання була ще однак позірність їх незалежного існування. Але й вона була цілковито знищена новим кроком Москви. **23 квітня 1932 року** постановою ЦК ВКП(б) про **„перебудову літературного фронту"** всі письменницькі організації в СССР були зліквідовані на тій підставі, що вони, „зайняті взаємною боротьбою", не здійснювали завдань, перед ними поставлених, не притягали до себе письменницьких сил і т. д. За цією постановою почалася організація Спілки Совєтських Письменників СССР. Очолювати Організаційний Комітет Спілки був призначений відомий своїм великодержавницьким наставленням (особливо ворожий до українських змагань) Максим Ґорький, видатний представник російської дореволюційної літератури, що пізніше близько зійшовся з Сталіном. По республіках СССР творилися спілки письменників як складові частини Всесоюзної Спілки. Ліберальний тон офіційних коментарів і задоволення з ліквідації ВУСПП спершу декого звели на облуду, але незабаром стало ясно, що Спілка Радянських Письменників України, керована комфракцією, має здійснювати плян остаточної централізації літератури як знаряддя совєтської пропаґанди. Символічною була поява на перших по реформі великих зборах українських письменників Голови Організаційного Комітету утворюваної Спілки І. Кулика в уніформі прикордонного війська НКВД. З'їзд Всесоюзної Спілки Письменників 1934 року в Москві не лишав сумнівів щодо сенсу „перебудови". Тут вперше в історії, сотні письменників дістали „тверді завдання" щодо тем, ідей і стилів. Член Політбюра ЦК ВКП(б) Жданов, виступивши з директивною промовою, пояснив письменникам, як розуміти урядову вимогу писати в дусі „соціялістичного реалізму":

„Товариш Сталін назвав наших письменників інженерами людських душ. Що це значить? Які обов'язки накладає на вас це завдання? Це значить, поперше, знати життя, щоб уміти його правдиво зобразити в художніх творах, зобразити не схоластично, не мертво, не просто як „об'єктивну реальність", а зобразити дійсність в її революційному розвитку. При цьому правдивість і історична конкретність художнього зображення повинні сполучатися з завданням ідейного перероблення й виховання трудящих людей в дусі соціялізму. Така метода художньої літератури і літературної критики є те, що ми називаємо методою соціялістичного реалізму" („Первый Всесоюзный С'езд Советских Писателей". Стеногр. отчет. 1934, ст. 4).

Таке накидування своїх вимог у неприховуваній формі відтоді триває безперестанно. Крім численних виступів з приводу кожного підозрілого щодо „ідеологічної витриманости" твору, в газетах, журналах, а також на зборах спілки письменників, де панує атмосфера звичайного совєтського підприємства з обов'язковим сиґналізуванням „ідеологічної небезпеки", „самокри-

тикою", „звітами", виключенням із спілки і, з другого боку, з видаванням орденів, премій і т. д., — час від часу з'являються обов'язкові постанови в літературних справах партійних інституцій. Після дещо ліберальнішого періоду війни, в останні роки, з переходом до мирного стану, відразу підвищилися вимоги щодо виразности пропаґандивної лінії в творах совєтських письменників, як про це заявлено в обов'язковій для всього СССР постанові ЦК ВКП(б) з 14. 8. 1946 р. про журнали „Звезда" і „Ленинград". Від 1946 р., — після постанови ЦК КП(б)У (з 24. 8. 1946) з приводу „Нарису історії української літератури", в якій Спілці Письменників закидається, що вона „послабила боротьбу на ідеологічному фронті", — довгий час тривала нагінка на кількох українських письменників, особливо М. Рильського, Ю. Яновського, І. Сенченка, за „нові спроби протягти в українську радянську літературу націоналістичні концепції" („Радянська Україна" ч. 257, 1947). Дещо пізніше розгорнулася боротьба проти визнання західніх впливів у старій і „новій українській літературі, проти зацікавлення Заходом, проти т. зв. „безрідного космополітизму", при чому справа дійшла до виключення із Спілки Письменників і т. д.

Одночасно з посиленням тиску офіційної критики і вимог щодо примусового об'єднання письменницьких груп на початку 1930 рр. почався **терор,** що протягом ряду літ спричинив колосальне спустошення серед письменників підсовєтської України.

Перші арешти почалися в зв'язку з готуванням процесу Спілки Визволення України в 1929 р. За цим єдиним у той час на Україні прилюдним політичним процесом на весні 1930 р. були засуджені між іншими славетний Сергій Єфремов, критик Андрій Ніковський, письменник Михайло Івченко і Людмила Старицька-Черняхівська (відбувши кару, вона стала жертвою большевицького терору восени 1941). Незабаром був заарештований Максим Рильський; по виході з тюрми він прилюдно здеклярував свою відданість режимові й відтоді став, поряд із Тичиною та Бажаном, офіційним поетом Кремля, оспівуючи Сталіна і „братній союз" України з Москвою.

Масового характеру репресії проти українських письменників набрали від 1933 року, після арешту М. Ялового й самогубства М. Хвильового (13. 5. 1933), і тривали протягом ряду років. Після вбивства в Ленінграді члена ЦК большевиків С. Кірова були проведені численні розстріли; жертвою їх у грудні 1934 р. стали Г. Косинка, О. Влизько, К. Буревій, Д. Фальківський, І. Крушельницький (А. Крушельницький і В. Мисик були заслані). Дещо послабнувши, хоч поодинокі арешти тривали, терор посилився знову 1937-1938 рр. у період т. зв. „єжовщини".

За період 1933-41 рр. жертвами репресій з боку московсько-большевицької влади були, за дуже неповними даними, такі визначні українські письменники:

Б. Антоненко-Давидович, В. Атаманюк, І. Баглюк, І. Багряний, В. Бобинський, Д. Борзяк, Г. Брасюк, Д. Бузько, М. Бу-

латович, К. Буревій (розстріляний), О. Ведмицький, Остап Вишня, О. Влизько (розстріляний), Марко Вороний, В. Вражливий, Ю. Вухналь (І. Ковтун), М. Гаско, В. Ґжицький, П. Голота, М. Горбань, Д. Годієнко, Д. Грудина, О. Досвітній, М. Драй-Хмара (умер на засланні), М. Дукин, Г. Епік, П. Загоруйко, Заєць, М. Зеров, М. Івченко (помер висланим), М. Ірчан, М. Йогансен (помер у тюрмі), І. Калянник (розстріляний), М. Качанюк, М. Кічура, М. Козоріс, Г. Косинка (розстріляний), Кость Котко (М. Любченко), Г. Костюк, Г. Косяченко, Г. Коцюба, А. Крушельницький, І. Крушельницький (розстріляний), М. Куліш, Ю. Лавріненко, М. Ланцут-Стрільцов, П. Лісовий-Євашенко, І. Маловічко, В. Мисик, С. Пилипенко, Г. Піддубний, В. Підмогильний, Л. Піонтек, Є. Плужник (помер на засланні), В. Поліщук, К. Поліщук, Н. Романович-Ткаченко, Я. Савченко, В. Свідзінський (спалений большевиками в жовтні 1941), М. Семенко, О. Слісаренко, О. Сорока (убитий при спробі втекти 1941), Л. Старицька-Черняхівська, Д. Тась-Могилянський, Б. Тенета (покінчив самогубством у тюрмі), І. Ткачук, З. Тулуб, Д. Фальківський (розстріляний), П. Филипович, М. Філянський, Г. Хоткевич, М. Чернявський, В. Чечвянський, В. Чигирин, Ґ. Шкурупій, Яковенко, М. Яловий, В. Ярошенко (тільки дуже небагатьом пощастило повернутися з заслання із зруйнованим здоров'ям).

Поряд із цим виарештовувалися літературознавці, крім згаданих Єфремова, Ніковського, Зерова, Драй-Хмари, Филиповича, — О. Дорошкевич А. Лебідь, Г. Майфет, А. Музичка, Б. Навроцький, П. Петренко, М. Плевако (загинув на засланні), П. Рулін, Ю. Савченко, П. Христюк, В. Щепот'єв, А. Шамрай, Ф. Якубовський та ін.

Уявлення про кількісний характер нищення українських письменників дає таке зіставлення: тут названа сотня репресованих, а за даними „Большой Советской Энциклопедии'' в Спілці Радянських Письменників України в 1940 році було близько 250 членів.

Терор проти письменників і критиків підсоветської України в 1937-38 рр. не обминув навіть і партійної аґентури, що, здійснюючи накази Москви, понад десяток років провадила боротьбу проти нових українських сил: проводирів ВУСПП — І. Кулика, І. Микитенка, І. Кириленка, В. Коряка, Б. Коваленка, С. Щупака, спеціяльно нацьковуваних на українських письменників большевицьких теоретиків Є. Гірчака, П. Колесника, М. Новицького, Г. Овчарова, С. Федчишина, Є. Шабліовського та ін. (не обминув терор і таких ворогів української літератури, як В. Затонський, А. Хвиля, В. Чубар, Ф. Таран).

Зрозуміло, що в умовах урядового тиску й терору, нечуваного в історії інших народів, літературна творчість в УССР не може бодай приблизно відбивати обличчя поневоленої нації. Письменники, тероризовані цим урядовим тиском, ще на початку 1930-их рр. часто були змушені **переробляти свої твори**

відповідно до офіційних вимог: П. Панч — „Право на смерть", А. Головко — „Бур'ян" і „Мати" (цілком перероблений роман). Панує чітко визначена тематика. Уславлюється „сонце в Кремлі", як в безлічі пісень і віршів про Сталіна, в тому числі Тичини, Рильського, Бажана. Оспівується „дружба народів" у сталінській інтерпретації, тобто вихваляння подвигів і діячів старої Росії і СССР, або підкреслення „єдности старої Руси": Тичина — „Чуття єдиної родини", „Сталь і ніжність", Рильський — збірники „Київ", „Україна", „Чаша дружби" та ін., Бажан — „Безсмертя", Кочерга — п'єса „Ярослав Мудрий", Л. Дмитерко — п'єса „Навіки разом", Н. Рибак — роман „Переяславська Рада" і багато ін.

Конечним є твердо реґляментоване зображення „трудових подвигів" на заводі і в селі, надхнених волею Кремлю (роман Яновського „Жива вода" за своєрідність інтерпретації цієї теми був гостро критикований).

Численні твори, в яких подаються події другої світової війни (Смолича, О. Гончара і багатьох ін.), мусять неодмінно підкреслювати безмежну вищість совєтської Москви над усім світом.

Повоєнна критика на підсовєтській Україні, гостро картаючи як вияви „буржуазного націоналізму" пошану до української минувшини, діячів її історії, відзначення української національної самобутности, — вимагає насамперед двох речей: 1) виявлення та пропаґування безмежної відданости червоній Москві та її диктаторові і 2) деклярування свого розриву із вільним Заходом та його культурою — тобто саме того, що суперечить усьому процесові розвитку української духовости протягом багатьох століть.

АДАМ МІЦКЄВІЧ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Українська література має з творчістю Адама Міцкєвіча давній зв'язок. Від самого початку в українських письменників існує традиція глибокої пошани, зацікавлення і симпатії до великого польського поета, одного з найбільших борців за визволення націй, поневолених Росією.

Відношення між українською літературою і творчістю Міцкєвіча виявлялися і виявляються, очевидно, в різних формах: це впливи, а часом спільні теми, мотиви чи літературні жанри, ремінісценції, далі мистецькі переклади, нарешті праці критиків і дослідників (Франко І. „Міцкевіч в ук. літературі". 1885; Вержбовский Ф. „Мицкевич в малорос. переделках и переводах", „Киевская Старина", 1885; Тиховський П. А. Міцкєвіч в укр. перекладах. Наук. Зб. X. 1924, I, стор. 113-114; Шамрай А. А. Міцкєвіч і Оп. Шпигоцький. Харк. шк. романтиків. I, стор. 75 і наст.; статті М. Рильського, книга Вервеса Г. А. М-ч в укр. л-рі. К. 1955, 227 стор. Не згадуючи ряду праць, присвячених питанню Шевченко і Міцкєвіч).

Перші зв'язки належать до часів, коли ще Міцкєвіч був живий, творив, а український романтизм тільки розправляв крила. За прикладом інших народів, українці переносили в своє молоде романтичне письменство здобутки чужих літератур (на запозичення і впливи романтики, як відомо, скрізь були багаті; досить згадати „байронізм" та його відгуки в різних країнах Европи). Для України перенесення досвіду, здобутків чужих літератур мало особливе значення. Лише небагато десятиліть відділяло українських романтиків від літературної революції кінця 18 століття, коли Котляревський сміливо порвав із староукраїнською літературною мовою, якою Україна користувалася протягом кількох століть, щоб безпосередньо черпати з джерела живої народної мови.

Вперше Міцкєвіч з'явився в українській літературі 1827 року, коли під пером поета преромантичного періоду, професора польської мови Харківського Університету Петра Гулака-Артемовського (що в 1825 р. в Харкові особисто познайомився з Міцкєвічем) „Пані Твардовська" Міцкєвіча у вільній переробці перетворюється на насичену українським народним гумором, травестійно-бурлескну баляду „Твардовський". (Цікаво порівняти травестію Гулака-Артемовського і переклад „Пані Твардовської" М. Рильського, щоб відчути, як далеко пішло українське слово за 100 літ).

Наступні переклади з Міцкєвіча виразно свідчать про те, наскільки нова ґенерація — справжніх романтиків — різни-

лася від попередньої. Характеристично, що з Міцкевіча, поета різнобарвного і многогранного, вони вибирають не те, що пізніше так вабило Рильського. Їх полонить романтична широта, сила напруження, емоції. Іронію Гулака-Артемовського заступає романтичне захоплення, очевидно, не лишається й слідів бурлеску. 1830 в журналі „Вестник Европы" Лев Боровиковський містить свій переклад „Фариса" (що з'явився друком в оригіналі лише два роки раніше). Перекладач намагається віддати лексичне багатство, складність ритмічної і строфічної побудови цього твору. У Гулака-Артемовського маємо жартівливий тон, легковажне ставлення до фолкльору, характеристичне для раціоналізму 18 століття. Він вільно переробляє твір, що йому подобався; досить сказати, що супроти 124 рядків оригіналу бурлескна переробка має — 204. У Боровиковського, при всій ще недосконалості перекладу, „Фарис" — типово романтичний твір.

Це характеристична для романтиків тієї доби постать одчайдушного вершника, що не знає стриму:

Як то любо розкинуться серед степів!
Я розкинувся тілом і руки розняв,
І здається, світ з сходу на захід обняв:
Моя думка в повітрі літає і рветься
Вище, вище і вище — аж в небо несеться.
Як бджола топить з жалом кінець животів,
Так я з думкою й душу у небо втопив...

Нагадаємо, що в 1850-их рр. видрукував новий переклад „Фариса" О. Навроцький; а за найкращий вважають недавній переклад Костя Герасименка, поета, що загинув у другій світовій війні.

Слідом за „Фарисом" у „Вестнике Европы" 1830 р. з'явилися переклади першого із кримських сонетів „Наплив я на розліг сухого океану..." і переспіви-варіяції сонетів „До Ляури" Міцкевіча Опанаса Шпигоцького. За ними данину Міцкевічеві своїми перекладами-переспівами віддали видатні українські романтики Амвросій Метлинський („Морлак в Венеції") і Микола Костомаров („До Марії Потоцької", „Панич і Дівчина"; в альманаху „Молодик" 1843).

Приходить в українській літературі нова доба. Від перших несміливих кроків самоусвідомлення настає рішучий перехід до власної романтично-революційної програми. У творчості Шевченка українці дістають заповіт великої дії, що і до сьогодні не завершена. І на цьому етапі Міцкевіч не чужий українській літературі.

Насамперед відзначимо безперечний вплив Міцкевіча на Костомарова — автора „Книг битія українського народу", цього основного програмового документу Київського Кирило-Методіївського братства. Видані вперше в Парижі 1832 р. „Книги народу польського" Міцкевіча, на думку дослідників, вплину-

ли і на загальний дух програмового твору Костомарова, і на схему розвитку думок, і на літературну його форму, хоча український автор по-своєму пристосував їх до своїх поглядів і цілком оригінально освітлив ряд історичних подій, багато в чому розходячись із Міцкевічем.

Нарешті, найвизначніший момент літературних взаємин 19 в. — це проблема Міцкевіч і Шевченко. Про вплив Міцкевіча на формування літературного смаку Шевченка, про можливість запозичень окремих мотивів українські вчені писали й дискутували чимало. На цьому окремо спинилися О. Огоновський, М. Дашкевич, І. Франко, О. Третяк, О. Колесса, В. Щурат, пізніше — П. Филипович, Л. Білецький, П. Зайцев... Пізніші дослідники справедливо вказували на спільність численних мотивів, наприклад, баляд у багатьох романтиків і застерігали від перебільшень. Сьогодні очевидно, що самі зіставлення окремих тем чи мотивів (що їх сьогодні так безоглядно тенденційно провадять в СССР з явною шкодою для вивчення літератури) не розв'язують справу. Розв'язки треба шукати інакше, — саме так, як вказали пізніші із згаданих авторів.

Відомо, що Шевченко, добре володіючи польською мовою і мавши і в роки юности у Польщі, і в студентські роки в Петербурзі, і пізніше на Україні, і на засланні друзів-поляків, був завжди в курсі польського революційного руху. Відомо, що Шевченко добре знав з оригіналів і високо цінив твори Міцкевіча, які все життя належали до його улюблених книжок. Серед спадщини після Дембського, рано померлого поляка-друга Шевченкової юности, в автобіографічній повісті „Художник", написаній під кінець заслання, згадується маленький томик Міцкевіча; в листі до Бр. Залеського з 10. 2. 1857 р. Шевченко, передчуваючи звільнення і уявляючи зустріч із другом, цитує „Фариса": „. . . відпочиваю в обіймах повного щастя, повторюючи вірш великого поета: «Повітря всієї Аравії мало, щоб наповнити мої вільні груди»".

Не дивно, що в перші роки діяльности, коли в душі Шевченка перехрещувалися найрізноманітніші впливи, що їх натура поета перетоплювала, даючи неповторне — своє, серед цих впливів уже тоді мусів зайняти визначне місце Міцкевіч; тож опановуючи жанр романтичної баляди, поряд інших джерел, Шевченко міг користатися й деякими мотивами Міцкевіча. Пізніше, коли Шевченко виростав на поета ґрандіозного маштабу, перетворювався на „національного пророка" (за щасливим виразом П. Куліша), він інтенсивно відчував вплив революційної духової атмосфери, спільної для всіх тих, хто ненавидів гніт Російської імперії. І тут **великою** мусіла бути сила привабливости Міцкевіча. Незаперечні впливи „Dziadów" на „Сон", зокрема в образах Петербурґу, сервілізму царського оточення, миколаївської муштри війська, неозорих просторів імперії, що так гнітили обох поетів. Це знаходить, звичайно, у кожного з

них своє, ориґінальне, глибоко національне літературне виявлення.

Очевидно, тут важлива роля, поза всім, різниці в світогляді. Шевченко ніколи не міг милуватися з „свого" панства, так, як це цілком щиро робив Міцкевіч. Очевидно, цілком відмінні були їх зацікавлення духовими, революційними течіями Заходу. Для того, щоб відчути це, досить спокійно, без упередження, прочитати щоденник — „Журнал" Шевченка (1857-58) і порівняти з тим, що писав Міцкевіч. У кожного своя, з свого погляду ведена, критика російської сучасности, з свого погляду по-мистецькому подане сприйняття фатальних історичних помилок своїх народів, помилок, що мстилися в добу Міцкевіча і Шевченка і що мстяться й донині. Але, навіть при всій відмінності мотивів і світогляду поетів, хіба не відчуваємо певної ідейної й мистецької спорідненности атмосфери „Великого льоху" (ці настрої, породжені болем руїни, ці пророкування) і похмурих, містицизму сповнених, картин другої частини „Dziadów".

Важко для тієї доби знайти — попри всі національні й індивідуальні відмінності — стільки спільного в оцінці Російської імперії, як у цих двох поетів. Недарма існує, охоче тепер повторюваний, переказ, нібито Шевченко через Савича послав Міцкевічу свій „Кавказ".

І в післяшевченківську добу Міцкевіча з зацікавленням перекладали українські поети; згадаємо лише найвідоміших: Пантелеймона Куліша („Чумацькі діти"), Олександра Навроцького („Фарис"), Михайла Старицького („Сон", „Чати"), Івана Франка „Петербурґ" (із 3 частини „Dziadów", „До друзів-росіян", „До матері-польки", „Ордонів редут", „Чати" та ін.).

Міцкевічеві віддає належне і Леся Українка, що добре знала і високо цінила поета: це — „На мотив з Міцкевіча" та зразково точний переклад дуже ранньої доби — „Вілія, що наші струмочки приймає . . ." — пісні з „Конрада Валенрода". Дехто з дослідників ранньої лірики цієї поетеси, що здобула собі слави переважно пізнішими драматичними поемами, схильний вбачати впливи Міцкевіча в її циклах „Кримські спогади" й „Кримські відгуки" (М. Драй-Хмара).

Поряд стоять далеко скромніші П. Грабовський і вже зовсім нині невідомий Максим Вдовиченко.

Але справді широко заговорила поезія Міцкевіча по-українському в 20 столітті, коли Максим Рильський переклав „Пана Тадеуша" (1927, в-во „Слово"; Вибрані твори. Редакція і вступна стаття Максима Рильського. К. 1941; Вибрані поезії. К. 1946; „Пан Тадеуш" К. 1949). Твір зустрівся з перекладачем, що був уже визначним поетом-ерудитом, що по батьківській лінії колись мав зв'язки, правда, давно перервані, із польським шляхетством Правобережжя, що, як виявилося, мав усі дані, щоб надзвичайно легко увійти у відчуття доби і оточення героїв

твору. Як відомо, працю Рильського справедливо вважають за шедевр поетичного перекладу.

Я не маю змоги докладніше спинитися на темі Міцкевіч і Рильський, але хотілося б тут відзначити дещо з того, що пояснює успіх перекладу. Це властива обом вічна юність, м'яка туга за тим, що неповторне, любовна посмішка іронією замаскованого зворушення, разом із тим пластичність, що дає надзвичайну опуклість, рельєфність, це уміння неквапливо показати дрібний епізод ніби через побільшувальне скло. Рильський — до часу перекладу — це був поет, сповнений вражень юности, „лісових ідилій", відчутих у дні безтурботних іще мандрівок із рушницею і вірним псом, зустрічей із старими людьми, що жили спогадами й овіяними поезією переказами старовини, відчутих у дні самотности в лісі або в човні, з вудкою чи улюбленою книгою. Це все — традиційні спомини оточення, власні спостереження над своєрідним побутом Правобережжя, а насамперед не раз відзначувані критикою „природне життьолюбство, оптимізм" і породжена цим добродушна іронія — давали відповідний ґрунт, на якому зросло зерно мистецького перекладу „Пана Тадеуша". Поет був ще вільний від накинутих тем. Саме в добу перекладу він давав останні свої „вільні" книги поезій і в перекладах міг невимушено виявляти свої мистецькі схильності (франц. література 17-18 вв., Міцкевіч і Пушкін). Але Рильський уже відчував, що часи міняються, він бачив, що доводиться йти на компроміс. Проте його тягло до минулого, до того, що нерозривно в'язалося із спогадами юнацтва й переказами давнини українського Правобережжя, — звідси, гадаємо, йде успіх його „вчуття" в „Пана Тадеуша". Це справді „вчуття", про що свідчить кожен рядок.

Спорідненість Рильського з Міцкевічем видна в ряді його ліроепічних творів. Це написана октавами ще до перекладу „Тадеуша" поема „Чумаки" (1923), де звучить характеристичний тон закоханости в природу і людей старовини, тон життєрадісної іронії, властивої багатьом епізодам пізніше перекладеного „Пана Тадеуша". В збірці „Де сходяться дороги" (1929), ми знаходимо докази глибокого інтимного зв'язку з Міцкевічем.

Далі, вже після перекладу „Пана Тадеуша", з'являється поема „Марина" (1932). З'являється тоді, коли багато чого змінилося в особистій долі поета. Дамо слово авторитетному в УССР критикові. О. Білецький („Творчість М. Рильського", Поезії I, 20, К. 1946) говорить:

„Поема „Марина", за задумом автора, мала викрити фальш усякого панського народолюбства. Ще недавно, разом з Міцкевічем, перекладдаючи його, поет милувався епічною красою старого польсько-литовського панства. Вся поема спрямована проти романтизації минулого. Панський „епос" виростав на крові й кістках кріпаків-рабів, і до кріпосної епохи нема й не

може бути іншого ставлення, крім того, яке було у Шевченка, чий голос ми часто чуємо в поемі...”

У виборі жанру, поряд із ліро-епічними поемами Шевченка, стоїть Міцкевіч — як автор поем. Погоджуємося з тим, що каже С. Крижанівський, „плавна течія 5-стопного ямбу нагадує розмірений ритм „Пана Тадеуша”. Така ж манера розповіді — неквапна і розлога. Але в сюжетно-тематичному пляні це — відштовхування від Міцкевіча, намагання розвінчати панство, зокрема лібералів-народолюбців.

„Марина” — це трагічний документ „перебудови” Рильського. Адже це була спроба поєднати неквапливу розлогість Міцкевіча не лише з сюжетною напруженістю й пристрасною ненавистю Шевченка, — що було б важким, але гідним поета завданням — ні, на жаль, поєднати з „ідеологічною витриманістю” незадовго до виходу в світ поеми випущеного з тюрми автора. І досі ще совєтська критика закидає авторові милування з деталів поміщицького побуту, хоч і поданого наскрізь неґативно.

Нарешті, під час війни в Уфі була написана октавами автобіографія „Мандрівка в молодість” (1944). Це був час раптового ослаблення цензури, викликаного війною. Романтика минулого, овіяна іронічним теплом, пластичність у подробицях сільського життя з його постатями мислівців і рибалок, туга за неповторним, немунуче викликала б в уяві читача образи чи принаймні відчуття, яке виникає при читанні „Тадеуша”, якби сам автор і не згадував те, що „У Ґені романтизм Міцкевіча горів”..., якби там і не було симпатією повитого спогаду про один з епізодів поеми: згадуючи про півдитяче захоплення музикою, автор каже:

Ви пам’ятаєте в „Тадеуші” старім
Старого Янкеля з цимбалами старими,
Як він видобував і тихий плач, і грім,
Обіруч вдаривши дрючечками легкими,
І завмирали всі у подиві німім,—
А він у звуках дав картину, що цвістиме
У серці кожного не день, не рік, а вік...
Ну, звісно, до таких я не зрівнявсь музик.

(До речі „Мандрівка в молодість”, в якій повіяло справжнім, не ув’язненим Рильським, була об’єктом тривалої критики в 1947-48 рр. і нині не перевидається).

„Паном Тадеушем” творча приязнь Рильського до Міцкевіча, як відомо, не обмежилася. Він переклав цілий ряд творів польського поета.

Слідом за Рильським пішли інші сучасні мистці України. Позбавлені змоги вільно творити, видавати оригінальні речі такими, як вони звучать у них в душі, примушені, за висловом поета, „ставати на горло власній пісні”, українські поети охоче перекладають мистецькі твори старовини. За останні

півтора десятиліття вибрані твори Міцкевіча в перекладах сучасних поетів з'являлися в 1941, 1946, 1947, 1948, 1949 роках (про 50-і роки певних інформацій не маю). Серед перекладачів згадаємо ще Миколу Терещенка, Павла Тичину, Миколу Бажана, (зокрема „Ґражина", 1947), Леонида Первомайського, Костя Герасименка, Марію Пригару, Андрія Малишка, Михайла Стельмаха (цей перелік далеко неповний). Ось зовсім недавно вийшов двотомник вибраних творів Міцкевіча українською мовою на 700 сторінок.

Які б не звучали фальшиві ноти в написаних під тиском червоної цензури вступних статтях до цих видань або в новій книжці Максима Рильського „Про поезію Адама Міцкевіча" (К. 1955, 117 стор.), праця цілої групи талановитих поетів-перекладачів і редактора перекладів Максима Рильського, поза всяким сумнівом, є цілком щирим виявом давньої і глибокої пошани мистців українського слова до великого поета Польщі. Для них звертання до спадщини великої культури минулого, що в думці виводить їх на хвилину з-під накинутого ярма, —вірю я,— є виявом тієї самої туги за вільною батьківщиною, яку, без сумніву, відчуваємо всі ми і яку з незрівнянною майстерністю і лаконічністю передав Адам Міцкевіч, а переклав Максим Рильський такими словами з сонету „Аккерманські степи":

Спинімось! Тихо як!... Десь линуть журавлі,
Що й сокіл би не вздрів, — лиш чути, де курличе...
Чутно й метелика, що тріпається в млі,
І вужа, що повзе зіллями таємниче...
Я так напружив слух, що вчув би в цій землі
І голос із Литви. — Вперед! Ніхто не кличе.

ХАРКІВСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТУ 150 РОКІВ

Сьогоднішній мій виступ не має іншої мети, як з нагоди 150-літнього ювілею Харківського Університету нагадати про деякі імена і факти з історії української науки, що не можуть знайти відповідного освітлення в підсоветській дійсності, бо вони зв'язані з найпліднішим і найцікавішим — тим то одіозним для влади, періодом в житті університету-ювіляра.

В 20 століття Харківській Університет прийшов у добу перед бурею. Селянські заворушення в 1902-05 роках уперто непокоїли Полтавщину й Слобожанщину. Росли рік-у-рік робітничі страйки. Студентство, борючись за громадянські свободи, зокрема за нормальний академічний режим, хвилювалося й при кожному виступі зазнавало втрат (1901 виключено 105, 1904 — виключено 95). 11 жовтня 1905 року не випадково саме університетські квартали опинилися в центрі барикад; бив на сполох дзвін на величезній, часів Миколи I, дзвіниці, прибудованій до Успенського катедрального собору 18 століття — найближчого сусіда Харківського Університету. І лише великими стараннями ректора П. В. Рейнгарда і деканів В. А. Стеклова, Н. А. Ґредескула і В. П. Бузескула вдалося уникнути пролиття крови в самому університеті.

Після десятиліть скромної леґальної праці активізується український національний рух. 1900 в Харкові закладають РУП, і харків'янин Міхновський кидає в політичне життя Великої України гасло самостійности; роблять спробу висадити в повітря пам'ятник Пушкінові на знак протесту проти заборони будувати в Харкові пам'ятник Шевченкові. З Харкова починають свою діяльність Гнат Хоткевич, Олесь, Христя Алчевська.

Атмосфера громадського піднесення, з одного боку, з другого — гострої і безоглядної реакції — надзвичайно ускладнює ситуацію представників української науки в Харківському Університеті. Адже і Багалієві і Сумцову в 1905 р. було близько 50-и; молодість їх пройшла в 70-80-их роках, в добу, коли укр. публічне життя в Харкові часом могло виявлятися лише в шевченківській панахиді, а пізнішу многоплідну й різнобічну діяльність їх доводилося вводити в суворо леґальні рамки то створення Громадської бібліотеки (1886) з прекрасним українським відділом (тепер Держ. Наукова Бібліотека ім. Короленка з 2 000 000 книжок і 13 000 стародруків у 1949 р.), то організації Історичного Архіву (1879), то розбудови Харківськоко Історично-Філологічного Товариства при Імператорському Харківському Університеті (1876), що до самої революції стоя-

ло в центрі українського наукового життя Слобідської України.

Належно досить не оцінена постать Дмитра Багалія, що зробив так багато чорної і невдячної роботи, бувши ректором університету в роки реакції 1906-10, потім — членом Держ. Ради (1906 і 1910-14) і міським головою. Зокрема він, — перший ректор після довгого періоду життя без академічної автономії, нарешті, покінчив із фізичною тіснотою, що 100 років не давала жити університетові, здобувши або збудувавши п'ять з найкращих університетських будинків.

Славетний проф. Нетушил казав про ректора Багалія: „Перебуваючи між Сціллою і Харібдою, під натиском звідусюди протилежних інтересів, усе таки невтомно розплутував вузлики і вів університетський корабель, переправляючи його через численні скелі..."

Працюючи серед міцної і виразної рос. більшости професури, але вміючи вплинути на традиційний ліберальний антиурядовий дух її, Багалій робить те, що саме Харківський Університет 1905 від імени Комісії Ради Професорів (Сумцов, Багалій, аґроном-проф. А. Н. Загайкевич) випустив „Записку по вопросу о цензуре книг на малорусском языке"; 1905 р. Істор.-Філологічний Факультет і професорська рада Харк. Університету надають почесний докторат М. Грушевському і Іванові Франкові. 1907 року, в момент недвозначного вже посилення реакції проф. Сумцов в осінньому семестрі почав читати українською мовою лекції з української народної словесности, росіянин Мих. Халанський — курс історії української мови, а сам Багалій — курс історії України, що, звичайно, викликало заборону і неприємності з міністерством.

Але нечувана доти демонстрація була зроблена... Незабаром, 1910 року, сталася нова демонстрація: саме за праці з української історії знову надано почесний докторат Олександрі Єфименковій, яка не проходила звичайного академічного шляху.

В передреволюційне двадцятиліття Харківський Університет мав цілий ряд видатних професорів і доцентів. Досить згадати зокрема Леонарда Гіршмана (1839-1921), славетного офтальмолога, який з 1868 працював як приват-доцент, а з 1875 року як професор, організував очну клініку й 1905 на знак протесту проти звільнення студентів за заворушення покинув університет і, маючи світову славу, віддався практиці в міській лікарні; його учнів П. Прокопенка і О. Браунштейна, хірурга М. Трінклера, анатома Володимира Воробйова, з 1910 приват-доцента і з 1917 професора, згодом д. чл. АН УРСР, патоморфологів Володимира Крилова († 1906) і Миколу Мельникова-Разведенкова, з 1902 професора, пізніше д. чл. АН УРСР, засновника школи патофізіологів на Україні; О. Репрьова, славетного фізіолога Василя Данилевського (1852-1939), пізніше д. чл. АН УРСР, психіятра Віктора Протопопова, пізн. д. чл. АН УРСР, дослідника тропічної й субтропічної фльори

Андрія Краснова, економіста Володимира Левитського, згодом д. чл. АН УРСР, знавця античної історії Владислава Бузескула, пізніше д. чл. АН УРСР, мовознавця-славіста Ст. Кульбакіна, латиніста І. Нетушила і ряд ін.

При університеті працювали наукові товариства, засновані в другій половині попереднього століття, як Т-во Дослідників Природи (з 1869), Математичне (з 1887), Т-во Фіз.-Хемічних Наук, Юридичне Т-во (1901), Т-во Наукової Медицини і Гігієни при Харківському Університеті (1872-1919) і широко відоме своїм Бактеріологічним Інститутом Харківське Медичне Товариство (1861). Перед війною активізувалася не оформлена організаційно група потебніянців — вірніше, неопотебніянців, що видавала цікаві збірники „Вопросы теории и психологии творчества" як чисто російську серію (Б. Лезін, Д. Овсянико-Куликовський, Аркадій Горнфельд, Олекс. Поґодін і ін.).

Найцікавіше для нас — це Історично-Філологічне Т-во при Харківському Університеті, що з 1876 року було центром усієї українознавчої роботи на Східній Україні. Після великого Потебні (1878-90) і друга Слобожанщини болгарина Маріна Дрінова (1890-97) — головою його з 1897 року до кінця був скромний, але невтомний дослідник, визначний етнограф Микола Сумцов (1854-1922). Товариство мало на поч. 20 століття понад 130 членів, серед яких були, крім Багалія і Сумцова, Бузескул, Олександра і Петро Єфименки, Олександер Русов, Дмитро Яворницький, Б. Ляпунов, Д. Овсянико-Куликовський, М. Халанський і відомі в пізніші вже роки М. Грунський, В. Резанов, Я. Новицький, В. Барвінський, О. Ветухів. О. Білецький. Товариство встигло до закриття видати понад 20 томів „Сборника ХИФО", переважно присвячених вивченню Слобідської України.

1917-18 роки різко поділили харківську професуру. Одні, з обличчям російських інтеліґентів дедалі більше йшли праворуч — до захоплення політикою Денікіна — їх органом була „Русская Жизнь" Олександра Поґодіна, що 1919 року виїхав на еміґрацію, як і славіст Ст. Кульбакін, економіст Олексій Анциферов, юрист Петро Мигулін, богослов Т. Буткевич... Інші стали ентузіястично працювати для української культури. Багалій, Сумцов, його учень Микола Плевако, катеринославець Олекса Синявський, група місцевих педагогів беруться до організації випуску найпотрібніших книжок, викладають на українознавчих курсах для вчителів, пишуть і видають книжки, зокрема перші на Слобожанщині підручники для середньої школи, зазнають небезпек, зв'язаних із безнастанними змінами влади... Терплять від холоду і голоду. Дехто гине, як убита 1918 року Олександра Єфименкова, що її останньою працею був „Початковий підручник укр.-моск. історії для шкіл народніх" (Харків, 1919).

Твердо займає Україну окупант. У голодному і холодному, занедбаному Харкові, де метушаться нові господарі — боль-

шевики, вмирає, не втрачаючи надії на можливість таки щось зробити тепер для української культури, Микола Сумцов. Вмирає, не зважаючи на перемогу большевиків, оптимістом. Незадовго до смерти він закінчив спогади свої словами: „Ні, вмирати ще рано; вмерти тепер шкідливо; треба жити й жити і двічі й тричі проти старого підневільного і безнадійного життя, щоб зогрітись хоч трохи в проміннях теплого сонця". Похоронна відправа відбулася в Миколаївському соборі Укр. Автокефальної Церкви.

На початку 1920-их рр. із хаосу різноманітних проєктів і перебудов ставало ясно, що тоді як совєтська Москва зберігала свої університети, совєтська Україна рішила їх розвалити. Від Харківського Університету відокремили Медичний Факультет, сполучивши його з Мед. Факультетом Вищих Жіночих Курсів. Так постав Харківський МедичнийІнститут. У 30-их роках виник у Харкові другий Мед. Ін-т, бо для дальшого розширення не вистачало приміщень. Ця реформа ще сама собою не була шкідлива. Юридичний факультет приєднали до Комерційного Інституту, перетвореного на Інститут Народного Господарства. Це був кінець для факультету, що не міг, та не може, очевидно, й досі існувати в державі з нечуваними формами деспотизму.

В 1920-21 роках решта факультетів Харк. Університету існувала під назвою Академії Теоретичних Знань. „Академией Терзаний" звали його студенти старого ще виховання, яким доводилося тоді приносити на вечірні лекції свічки, бо раз-у-раз гасла електрика, і жорстоко мерзнути в неопалюваних авдиторіях... Нахил наркома освіти Гринька і його товаришів до вузької спеціялізації знайшов вияв у створенні замість Університету Інституту Народної Освіти. Іст.-філологічний, фізико-математичний і природничий факультети перетворювалися на відповідні відділи, об'єднані в Факультеті Професійної Освіти, — бо історики, філологи, математики і т. д. діставали право викладати в школах проф. освіти і технікумах. Для молодшого концентру — старших кляс семирічок — мав давати викладачів новостворений Факультет Соціяльного Виховання — Соцвих, поділений теж на відділи. В кінці 20-их рр. спробували прибудувати ще факультет політ. (себто позашкільної) освіти — Політос, але відразу ж його знову відділили. Тоді ж спробували відкрити відділ чужих мов, з якого на початках 30-их років створили самостійний Лінґвістичний Інститут.

В найтемнішу добу розгрому укр. культ. інституцій усю цю штучно нагромаджену будівлю після ще однієї короткочасної перебудови розвалили. Кінець-кінцем 1933-35 рр. з колишніх істор.-філол., фіз.-мат. і природничого факультетів відновили Харківський Державний Університет, а з різних відділів факсоцвиху — тоді ж створили Харківський Державний Педагогічний Інститут. В такому вигляді й існують вони останні двадцять років (міняючи дещо склад факультетів чи відділів).

Справа, звичайно, не в організації і не в назвах, а в суті. Від самого початку большевицької окупації скасований був академічний статут 1905 р. з його свободами. Ректор, його заступники, декани призначаються владою; довго це були лише советські урядовці, контрольовані до останнього часу з Москви. Здається, перший ректор — справжній науковець, це теперішній, проф. Буланкин (30 років тому був одним із дуже нечисленних тоді студентів партійців-активістів і провадив велику „академічну" чистку восени 1924 року). Ради професорів і факультетів у звичайному сенсі слова не стало. Академічне життя зосереджене було по катедрах, які під головуванням старшого професора об'єднували професорів, доцентів і викладачів певного фаху.

Не збираюся докладно спинятися на сумній історії студентського життя. Офіційні відрядження, в кращому разі від профспілок, як конечна передумова для вступу; вивчення анкети при вступі; кількамісячна велика чистка всіх студентів у 1924 році з масовими виключеннями за соціяльне походження, за недостатній професійний стаж, малу активність у накидуваній студентськими організаціями безплатній, т. зв. громадській роботі; пізніші виключення дітей „ворогів народу"; втручання в справу залишення студентів при катедрах для наукової роботи з боку т. зв. профкомів, себто керованих партією студентських організацій — це зовнішня сторона праці студентів 20-30-их рр. Часті зміни академічних плянів і програм, намагання в 20-их рр. обтяжити нормальну роботу, що складалася з професорських викладів і практичних семінарів, ще самостійною „лябораторною" працею однак не вбили відразу традиційного академічного духу, і багато чого залежало від особистих властивостей професорів і викладачів. Ще в 1927-28 роках поруч із основами марксизму, марксистською політичною економією чи історією революційного руху спокійно читалися без всяких втручань марксизму не лише мовознавчі науки, а й курси літератури. Зазнала тиску лише історія України під впливом ґротескових спроб кар'єриста М. Яворського, який, щороку випускаючи нові підручники й займаючи високий пост в НКО, цим змушував професорів вимагати від студентів знання його вульґарної писанини. Старі університетські катедри в 1921-22 рр. формально були відокремлені від ІНО і перетворені на самостійні інституції — науково-дослідні катедри, підпорядковані Головному Управлінню Наукових Установ НКО, т. зв. Головнауці. Одночасно старі наукові товариства в Харкові були об'єднані в Харківське Наукове при УАН Т-во з відповідними секціями, що підлягало Києву.

Очевидно, найкращим лишалося становище представників фізично-математичних і природничих наук. Серед них виділялися математики акад. Дм. Сінцов, гол. Харк. Математичного Т-ва, що дуже позитивно ставився до українізації катедри, Антін Сушкевич, голова харківської школи альґебристів, акад.

Сергій Бернштейн, що в 20-их рр. приїздив читати свої курси в Соборнні, і його продовжувач Наум Ахієзер, чл.-кор. АН УРСР; серед фізиків — Андрій Желіховський, розстріляний большевиками 1943 р., астроном Микола Євдокимов, фізіолог Олександер Нагорний, чл.-кор. АН УРСР та інші. В 20-их рр. дослідження корисних копалин Слобожанщини провадив передчасно померлий проф. Ол. Федоровський, фітопланктон рік і озер Харківщини проф. В. Арнольді, фітопланктон Дінця — проф. Л. Шкорботов, починали ботанічні дослідження нинішні автори „Фльори України" М. Клоков, Н. Котов та ін.

Уже значно складнішою була праця Н.-Д. Катедри Історії Европейської Культури (1922), очоленої С. Семковським, і катедри Літературознавства при ХІНО (з 1926), керівником якої був О. Білецький, хоча, нагадаємо, тоді ще звичайною річчю були, наприклад, публічні диспути між представниками формалістів і марксистів у літературознавстві.

Далеко важчою була роля представників українознавчих наук. Ще до того, як у 1930-33 роках на них упали пляновані в Москві заборони, їм доводилося увесь час рахуватися з несумлінною, руїнницькою „критикою" партійних кар'єристів від українізації, як Юринець, Яворський, Коряк і ряд інших. Цим пояснювалася сумна конечність справді наукові висновки повивати в „соціологічну", „страха ради іудейська" термінологію (не уникнув цього і сам Багалій).

В центрі українознавчої праці стояла Наук.-Досл. Катедра Історії Української Культури (1922). Головою її був Багалій. Секцію історії українського права очолював М. Максимейко.

Серед членів катедри були Віктор Барвінський, що багато працював у наук. консультації Центр. Архівного Управління й харк. архівів, досліджував сел. і козацькі рухи Лівобережжя 17-18 вв., Наталя Мірза-Авак'янц (вивчала сел. рухи поч. 20 ст., авторка підручників), Ольга Багалій-Татаринова, М. Горбань, О. Назарець, О. Козаченко, Є. Іванов, М. Тихонів, О. Водолажченко й ряд ін. Катедра провела колосальну роботу коло рятування й наук. консультації архівів Лівобережжя. Вивчення гром. рухів 18-19, а почасти й 20 ст. — гайдамаччина, справа Гаркуші (Горбань), декабристи, військ. поселення (О. Багалій), селянські рухи — це все відкривало нові сторінки історії. Сам Багалій, продовжував працю над Сковородою, над економічним вивченням України („Нарис історії України на соц.-екон. ґрунті", І). Про атмосферу, в якій спершу відбувалася праця Баталія, свідчить той факт, що на ювілей його в 1927 році серед сотень листів і телеграм надіслали привітання, офіційно оголошені й видрукувані, не тільки численні наукові інституції Зах. Европи, але й НТШ, УВУ та Укр. Пед. Ін-т в Празі, Укр. Іст.-Філол. Т-во в Празі, а особисто Д. Дорошенко, І. Огієнко, С. Томашівський, В. Щербаківський, А. Яковлів та ін. На жаль, вимушена обставинами співпраця з Яворським обнижувала цінність останніх Багалієвих розвідок занадто гу-

стою завісою квазі-марксистської фразеології. 1932 року помер Багалій, а в наступні роки заслали або принаймні адміністративно усунули з України всіх його співробітників.

Секція етнографії, етнології і краєзнавства почала організовуватися в останній рік життя Сумцова; на чолі її стояв відомий етнограф, один із небагатьох уже тоді безпосередніх учнів Потебні Олекса Ветухів, ентузіяст краєзнавчої роботи; з ним працювали, якийсь час, видатний етнограф Дмитрій Зеленін, Петро і Андрій Ковалевські, Р. Даньковська, П. Білецька, Я. Риженко та інші, всебічно поглиблюючи насамперед вивчення Слобожанщини.

Антропологічні дослідження вели Л. Николаєв, А. Івановський, Л. Чучукало.

Краєзнавчу роботу по іншій лінії провадив проф. Олександер Федоровський, спеціяльно зайнявшись археологічними дослідженнями Донецького городища, вивчаючи стоянки в Харківському повіті, а також на Дінці, працюючи зокрема над монографією „Археологія Слобідської України"; він мав ряд співробітників, як Г. Тесленко, М. Рудинський, В. Бабенко, М. Сибільов, І. та В. Різниченко й ін.

До розгрому на поч. 30-их рр. цікаві дослідження провели співробітники Музею Староукраїнського Мистецтва: працював відомий Ф. Шміт, далі — С. Таранушенко (зокрема „Старі хати Харкова", „Мистецтво Слобожанщини 17-18 вв."), К. Берладина вивчала церковне шитво та іконопис, С. Степанова досліджувала хрести, О. Федоровський — орнаменти писанок Слобожанщини. Секцію Укр. Мистецтва при Катедрі Історії Української Культури очолював проф. С. О. Таранушенко (пізніше вона перейшла до катедри іст. мистецтва).

Українські літературознавці спершу були об'єднані в секції української літератури Катедри Іст. Укр. Культури; згодом ця секція увійшла (1926) до Н.-Д. Катедри Літературознавства. Стояв на чолі секції учень Сумцова Микола Плевако. Перед секцією було величезне поле для праці. Насамперед і харківські і київські сили звернули увагу на шевченкознавство, і харківські вчені Плевако і Єремія Айзеншток випустили текст „Поезій" Шевченка (1925), що був важливим новим кроком у встановленні канонічного тексту; проте шевченкознавча праця увесь час потребувала участи харківських дослідників і пізніше.

Загалом ці науковці виконали силу-силенну корисної роботи практичного характеру: досить згадати двотомову „Хрестоматію з нової української літератури" Плевака з біографічними нотатками й зразковою бібліографією, пізніше огляд „Українська література" А. Шамрая, колективний підручник ЗІНО за ред. Білецького, велику „Хрестоматію з зах.-евр. літератури 17-18 вв." Білецького і Плевака, а також участь у виданнях збірок творів українських письменників. Сама участь у доборі текстів і вступні статті забезпечували належний рівень ви-

дань. Треба відзначити співпрацю харківських науковців і у виданнях українською мовою творів світової літератури, зокрема великої „Хрестоматії з античної літератури".

Коли сьогодні спиняємося над тематикою праць секції української літератури, а далі створеного на основі Н.-Д. Катедри Багалія Інституту ім. Шевченка (1926), який потім був переданий АН УРСР, то впадає в око цікаве явище. Плян був збудований з розрахунком на заповнення мало опрацьованих ділянок в історії української літератури 19-20 вв., але при цьому він давав цикл розвідок, що досліджували саме діяльність письменників Слобожанщини. Справді — Плевако, Айзеншток і Ю. Савченко, а потім П. Петренко працювали над творчістю Квітки-Основ'яненка, Айзеншток над „котляревщиною" і Гулаком, А. Шамрай над серією „Харківська школа романтиків", М. Плевако над мало відомими харківськими літературними діячами 30-40-их років, Шамрай і Айзеншток над Щоголевим. Проте нема змоги докладніше характеризувати різнобічну діяльність цієї групи літературознавців, що, охопивши різні періоди нової літератури, до того ж, виступали з цікавими критичними статтями про сучасних письменників. До неї належали М. Плевако, О. Білецький, А. Шамрай, Є. Айзеншток, О. Парадиський, В. Державин, О. Розенберґ, О. Попів, П. Тиховський, І. Єрофеїв, Ю. Савченко, П. Петренко, М. Доленґо, М. Недужа, І. Капустянський і ряд молодших.

Катедра Мовознавства ім. Потебні (з 1922) була очолена П. Ріттером. Працювали О. Синявський, Л. Булаховський; в українській секції у Синявського — К. Німчинов, М. Йогансен, Б. Ткаченко, З. Веселовська, М. Наконечний, В. Гавриленко, М. Перегінець, В. Цебенко, М. Сулима. Вона дала в особі О. Синявського автора академічного правопису і „Норм української літературної мови" та низки спеціяльних розвідок.

Члени секції випустили кілька розвідок з різних ділянок звучні, морфології, синтакси, написали ряд праць про мову окремих письменників — Сковороди (Синявський, Німчинов), Квітки (Веселовська), Котляревського (Синявський), Шевченка (Синявський, Сулима), сучасних письменників; Б. Ткаченко і Йогансен провели дуже цінні дослідження діялектів Полтавщини. Вони видали кілька популярних підручників (Синявський, Йогансен, Наконечний) і словників і т. д., що в умовах нормалізації мови відіграли велику ролю. На початку 1930-их рр., з відходом Синявського, катедра вже поповнилася групою молодих працівників, що лишила свій слід у колективному „Підвищеному курсі української мови" за ред. Л. Булаховського, але розгром 33-34 рр. мало кого залишив на місці.

До речі було б згадати про пляни видання повної збірки творів Потебні. 1920 р. був створений Редакційний Комітет на чолі з Багалієм, що опрацював за згодою Гринька плян 20-томової збірки. З того, за браком коштів, вийшла лише „Мысль и язык", пізніше перекладено і видано в ДВУ „3 лекції сло-

весности". 30-ті роки позначені були гостро ворожим ставленням до Потебні в „високих сферах", і лише важкими зусиллями Ветухова вдалося врятувати й видати в АН СССР „Из записок по русской грамматике", останній (IV) том.

Відновлення Харківського Державного Університету часово збіглося з жорстоким нищенням кадрів науковців. Під тиском партійної критики відразу по смерті Багалія розігнана була його катедра — про це була вже мова. Плевако і Синявський перейшли в Київ до Академії, де в половині 30-их рр. були заслані (Плевако загинув у Казахстані). Збожеволівши, в тюрмі помер П. Ріттер. Таранушенко, А. Ковалевський, Шамрай, Ю. Савченко, Петренко, Капустянський, Німчинов, Ткаченко, Йогансен, Троян, Матвієнко і ряд ін. пішли на заслання. Дехто став працювати в Росії — Горбань, Айзешток, декому довелося відійти від українознавчої праці. Перед другою світовою війною наукова праця на катедрах Харківського Університету, який замість ім. Багалія або Потебні дістав назву „ім. Ґорького", відбувалася під таким тиском, що про відносну „свободу" 20-их рр. можна було лише мовчки згадувати. Війна і післявоєнний період ще зменшили число кращих викладачів. З українських мовознавців — після відходу Булаховського і Шевельова — лишився заляканий репресіями Наконечний. З літературознавців відомі вульґарними статтями з історії української літератури Шаховський і Пільгук, а на катедрі західньої літератури — колись багатонадійний Розенберґ. Ні історія, ні етнографія поважно не вивчалися уже в кінці 30-их років. Кращі сили зосереджені при інститутах Академії Наук, але і вони в нинішних умовах по-справжньому розвивати дослідження далі не можуть. Гуманітарні катедри найстарішого українського університету майже цілковито спустошені...

Мені хотілося б, згадавши тих, хто за працю на користь української науки заплатив найдорожчим — життям і свободою, наприкінці мого невеселого ювілейного звіту пом'янути словом співчуття ще й інших. А саме тих, хто в нелегкі часи прийшов в українську науку (хоч далеко легше і безпечніше було їм іти до сусідів!), а тепер, в ці справді чорні дні, змушені під невблаганним примусом — без права мовчати — іти проти свого наукового сумління. Сотні і тисячі українських науковців змушені — цілком це усвідомлюючи — іти гіркою і безславною дорогою, бо вони позбавлені найдорожчого скарбу, — якого ми на еміґрації, на жаль, не вміємо цінити — наукової свободи, можливости передавати свої знання про Україну молодій ґенерації, що так щиро прагне справжньої науки...

ПРИМІТКИ УПОРЯДНИКА

Миколи Глобенка, хоч упорядник і не міг (з причини великої розки-
Цей збірник містить у собі частину не публікованої досі спадщини даности української преси, звичайної у нас можливости публікації фахових речей у нефахових виданнях і браку будь-яких бібліографічних довідників) з певністю перевірити, чи якась з цих речей не була десь уже раз надрукована. Але це й не мало б істотного значення, бо все, друковане в поточній пресі, скоро губиться й забувається. Оскільки всіх рукописів не було змоги вмістити в збірник обмеженого розміру, у нього увійшли тільки ті, які упорядник вважав більш-менш закінченими самим автором, не вносячи від себе ніяких істотних поправок, крім чисто технічних.

«Спадщина Київської Руси в літературі доби барокко» належить до великого циклу студій Глобенка з цієї доби, друкованих у різних виданнях (див. вступну статтю «Микола Глобенко як літературознавець і критик»). Стаття була прочитана автором як доповідь на сесії ВУАН влітку 1949 року. З цього циклу лишилися ще в рукописі чорнові шкіци студії Глобенка про «Патерик Печерський».

Призначення статті **«1845 рік у творчості Шевченка»** точно не з'ясоване. Можна припускати, що це рукопис ювілейної доповіді, читаної, можливо, десь у 1940-их роках.

Так само, як видно це з вступного абзацу, ювілейною доповіддю була стаття **«Леся Українка».** Це саме стосується й ряду дальших статтей: **«Олександер Олесь», «Микола Хвильовий», «Олег Ольжич».**

До теми про українську підсоветську літературу Глобенко звертався досить часто, даючи то характеристику окремих її явищ, то загальні огляди. Дві статті останнього типу, що вміщені в нашому збірнику, більш чи менш змістом зближені з уже опублікованими і мають дещо спільне в собі, але рівночасно й освітлюють різні сторони питання, тому ми вважали доцільним надрукувати тут і статтю **«Українська проза 1920 — початку 1930 років»,** що головно, як видно з назви, зупиняється на прозі, і **«Література підсоветської України»,** що у вступі дещо спільна з попередньою, але далі переважно присвячена поезії.

«Міцкевіч в українській літературі» — доповідь, читана 18 грудня 1955 року в Українському академічному товаристві (Париж).

Остання стаття, про Харківський Університет, тематично до літератури не належить, але ми вважали доцільним включити її до збірника, як, поперше, свідчення, багате фактами, про останній період історії першої високої школи на Україні, подруге, подане від людини, що була в своїй діяльності близько з цією школою пов'язана.

І. К.

СПИСОК ПРАЦЬ МИКОЛИ ГЛОБЕНКА

1. *Заповіт батьків* («Культура і побут», VIII, 1928, Харків).

2. *Про любий спогад* (післямова до кн. Роксани Вишневецької «Материнки», 1946).

3. (М. Гальчук)*]. *В дисгармонії* («Арка», 5, 1947, Мюнхен).

4. *Українська література* (колективний курс Інституту Заочного Навчання при УВУ, Мюнхен, 1947). Розділи 7-10.

5. *Історія і стан дослідження української літератури* («Енциклопедія Українознавства», II, Мюнхен-Нью-Йорк, 1949, стор. 725-732). *Доба реалізму* (там же, стор. 761-767). *Доба модернізму* (там же, стор. 768-775). *Найновіша доба* (там же, стор. 775-785). *Україна в художніх творах, писаних російською мовою* (там же, стор. 796-799).

6. (M. Słobożanin) *W żelaznym pierścieniu («Kultura»*, ч. 5/31, Париж, 1950).

7. (М. Гальчук). *Літературне життя на підсовєтській Україні.* Проза 1920-30 років. Мюнхен-Париж, 1952.

8. *Problème de l'étude littéraire de l'epoque du styl baroque en Ukraine.* Résumé de la conférence scientitique à Sarcelles (Paris) 15-16. IX. 1952. Reimpression des „Analecta O.S.B.M." (t. I, fasc. 4), Roma-Paris, 1953.

9. *Шевченко в совєтському літературознавстві* (Записки НТШ, т. CXI, Зб. Філолог. Секції, т. 24, Нью-Йорк-Париж, 1953).

10. *На шляхах фальсифікації* («Вісник», ч. 4/66, Нью-Йорк, 1954).

11. *Майстер, що не сказав останнього слова* («Вісник», ч. 6/68, Нью-Йорк, 1954).

12. *До питань вивчення бароккової доби на Україні* («Україна», VIII, Париж, 1952).

13. *Автор сміливої книги* («Визвольний шлях», III, Лондон, 1954).

14. *Thirty-five years of ukrainian literature in the U.S.S.R.* (The Slavonic and East European Review. Vol. XXXIII, 80, December 1954).

15. *Література і терор* («Визвольний шлях», VI, 1955).

16. *Харкову минуло 300 років* («Вісник», ч. 3, Нью-Йорк, 1955).

---

*) У випадках, коли стаття не підписана власним прізвищем, в дужках перед назвою подано псевдонім.

17. *Оповідання в українській прозі 20 століття* (передмова до «Збірки українських новель», Нью-Йорк, 1955).

18. *Передмова й бібліографія до кн. Павла Зайцева «Життя Тараса Шевченка»* (Париж-Нью-Йорк-Мюнхен, 1955).

19. *Sylvester Kosov's „Paterykon"* (Proceedings. II. Philological Section S.S.S., N. Y. - P., 1955).

20. *Франкознавство у безвиході* («Вісник», ч. 6, 1956, Нью-Йорк).

21. *Історія української совєтської літератури в офіційній інтерпретації* («Український збірник», ч. 7. Інститут Вивчення СССР, Мюнхен, 1956).

22. *«Тератургіма» А. Кальнофойського в її зв'язках із старокиївською літературою* (Збірник «Української літературної газети», Мюнхен, 1956).

23. *„Paterikon" Сильвестра Косова* (Записки НТШ, т. CXV, Зб. Філолог. Секції, т. 26, Нью-Йорк-Париж, 1956).

Крім того, велика кількість літературно-публіцистичних статтей в газетах: (М. Гальчук) Стріла окрилена («Час», ч. 27/41, 1946); (Т. Миколенко) Заповіт Котляревського («Неділя», 6 жовтня 1946); (М. Григорович) Ще про дружбу між вільними народами («Українська трибуна», 1946); (У. К.) Ще про свободу слова («Українська трибуна», 26 вересня 1947); (М. В-ський) Штрафний батальйон («Українська трибуна», 15 лютого 1948); (М. Гальчук) На позвах з імперією (Українська трибуна», 7 березня 1948); (М. Г.) Дорогою ціною («Українська трибуна», 20 травня 1948); (М. Г.) Забутий («Українська трибуна», 30 травня 1948); Нові фальшивки («Українська думка», 31 січня 1952); Заборонена правда («Українська думка», 6 березня 1952); Ув'язнений Франко («Українська думка», 11 грудня 1952); Твори С. Ґеорґе в перекладі М. Ореста («Українець-Час», 14 грудня 1952); На становищі внутрішньої колонії («Українець-Час», 1 лютого 1953); Він з нами («Українська думка», 5 березня 1953) і багато ін.

ЗМІСТ

TABLE DES MATIERES

CONTENTS

INHALT

НА ЕМІҐРАЦІЇ ВИДАЛО НТШ НАСТУПНІ КНИГИ:

а) В Серії «Записок НТШ»:

«В 300-ліття Хмельниччини». Збірник.
Записки НТШ, т. 156; 10,5 арк.
Л. Окіншевич: «Значне військове товариство в Україні-Гетьманщині XVII-XVIII ст.».
Записки НТШ, т. 157; 14,5 арк.
Є. Ю. Пеленський: «Ucrainica в чужих мовах».
Записки НТШ, т. 158; 7 арк.
А. Яковлів: «Український кодекс 1743 р.»
Записки НТШ, т. 159; 11 арк.
В. Кубійович: «Етнографічна карта Південнозахідньої України (Галичини)».
Записки НТШ, т. 160; 4-кольорова карта з 1 арк. пояснень.
Збірник Філологічної Секції, т. 24.
Записки НТШ, т. 161; 13 арк.
Збірник Філологічної Секції, т. 25.
Записки НТШ, т. 162; 6 арк.
В. Прокопович: «Печать малоросійская» і «Сфраґістичні етюди».
Записки НТШ, т. 163; 7 арк.
«Корона Данила Романовича». Збірник.
Записки НТШ, т. 164; 5 арк.
Збірник Філологічної Секції, т. 26.
Записки НТШ, т. 165; 8,5 арк.
Збірник Філологічної Секції, т. 27.
Записки НТШ, т. 166.
М. Оглоблин-Глобенко: Історико-літературні статті.
Записки НТШ, т. 167; 10 арк.

б) В Серії «Бібліотеки Українознавства»:

Я. Падох: «Нарис історії українського карного права».
Бібліотека Українознавства ч. 1; 5,25 арк.
І. Холмський: «Історія України».
Бібліотека Українознавства ч. 2; 23 арк.
Ю. Шерех: «Нарис сучасної української літературної мови».
Бібліотека Українознавства ч. 3; 25 арк.
П. Зайцев: «Життя Тараса Шевченка».
Бібліотека Українознавства ч. 4; 25 арк.
П. Грицак: «Історія Галицько-Волинської Держави».
Бібліотека Українознавства ч. 5.

в) Чужомовні резюме прочитаних доповідей:

«Proceedings» Історично-Філософічної Секції; т. 1, 7,5 арк.; т. 2, 4 арк.
«Proceedings» Філологічної Секції; т. 1, 5 арк.; т. 2, 4 арк.
«Proceedings» Математично-Природописно-Лікарської Секції; т. 1, 3 арк.; т. 2, 4 арк.; т. 3, 4,5 арк.
«Résumé de la Conférence Scientifique à Sarcelles», 4 арк.

г) Інші видання:

«Сьогочасне й Минуле», т. 1, за 1948 р.; 8 арк.; т. 2, за 1949 р.; 9,5 арк.
«Хроніка НТШ».
Випуск ч. 75, за час 25. VI. 1939 — 15. III. 1949; 2,5 арк.
Випуск ч. 76, (резюме доповідей по-українськи); 1 арк.
Випуск ч. 77, за час 9. IV. 1949 — 31. XII. 1953; 4 арк.
Бюлетень НТШ в Торонті; 1953; 10 арк.
Збірник матеріялів V наукової конференції НТШ — Торонто; 12 арк.
Іван Франко. Вибір із творів, зроблений Філологічною Секцією НТШ; 25 арк.
«Енциклопедія Українознавства», частина перша за ред. В. Кубійовича і З. Кузелі; 77 арк.
«Енциклопедія Українознавства», частина друга; гол. ред. В. Кубійович, заст. гол. ред. М. Глобенко; донині вийшло друком 45 арк.

ПУБЛІКАЦІЇ

НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА

I. Записки Наукового Товариства імени Шевченка, 168 томів.

II. Публікації Секцій НТШ:

1. — Збірник Історично-Філософічної Секції, 16 томів.
2. — Український Архів, 15 томів.
3. — Збірник Філологічної Секції, 27 томів.
4. — Українська Бібліотека, 8 томів.
5. — Збірник Математично-Природописно-Лікарської Секції, 32 томи.
6. — Звідомлення з засідань Математично-Природописно-Лікарської Секції (в німецькій мові), 26 зшитків.
7. — Резюме прочитаних доповідей (в чужих мовах), 7 томів.

III. Публікації Комісій НТШ:

1. — Археографічна Комісія видала:
   а) Джерела до історії України, 22 томи.
   б) Пам'ятки української мови й літератури, 7 томів.
   в) Котляревський. Перелицьована Енеїда, передрук першого видання з 1798 р.
   г) Збірка актів до історії суспільно-політичних і господарських відносин в Західній Україні.
   ґ) Шевченко. Кобзар, факсиміле першого видання з 1840 р.
2. — Статистична Комісія видала:
   Студії з поля суспільних наук і статистики, 5 томів.
3. — Правнича Комісія видала:
   а) Часопись Правнича, 10 томів.
   б) Часопись Правнича і Економічна, 10 томів.
   в) Правнича Бібліотека, 4 томи.
   г) Збірник Правничої Комісії, 2 томи.
4. — Етнографічна Комісія видала:
   а) Етнографічний Збірник, 38 томів.
   б) Матеріяли до української етнології, 20 томів.
5. — Бібліографічна Комісія видала:
   а) Матеріяли до української бібліографії, 7 томів.
   б) Українська Книга, 5 томів (на спілку з Українським Товариством Бібліографів).
6. — Фізіографічна Комісія видала:
   Збірник Фізіографічної Комісії, 7 томів.
7. — Географічна Комісія видала:
   Праці Географічної Комісії, 1 том.
8. — Комісія Шевченкознавства видала:
   Праці Комісії Шевченкознавства, 2 томи.

IV. Різне:

1. — Літературно-науковий Вісник, місячник за 1898—1905.
2. — Стара Україна, журнал, 24 зшитки (за 1924, 1925).
3. — Атляс України і сумежних країв.
4. — Український Статистичний Річник, 1 том.
5. — Сьогочасне й Минуле, журнал, 2 річники і 2 випуски на еміґрації.
6. — Лікарський Вісник, журнал (на спілку з Українським Лікарським Товариством).
7. — Бібліотека Українознавства, 5 томів.
8. — Енциклопедія Українознавства.
9. — Резюме доповідей, прочитаних в рамах праць Відділів, 3 томи.

V. Хроніка Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, містить звідомлення про діяльність Товариства, його Секцій і Комісій. Досі появилося 77 випусків в українській мові і 59 випусків у німецькій.